



JOSEP MASSANÈS I MESTRES (1777-1857): *Projecte de reordenació de Pla de Palau* (1844-48). Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat. Aquesta litografia mostra l'aspecte que havia tingut aquesta obra, una de les millors realitzacions dels arquitectes catalans sortits de Llotja.

EL CLASSICISME I L'ACADEMICISME

Al començament del segle XIX el classicisme acadèmic de l'arquitectura catalana, tal com passava a l'Estat espanyol i a Europa, va arribar a la maduresa. Tanmateix, les circumstàncies polítiques i bèl·liques que culminaren amb la guerra del Francès (1808-14) van provocar que gran part dels somnis arquitectònics no passessin de simples projectes desats als arxius de les acadèmies i de les corporacions, ja que s'esperava que arribessin èpoques més favorables.

No obstant això, durant aquesta etapa es van donar dos fets molt importants que marcarien l'arquitectura catalana. D'una banda, la continuïtat dels gremis i dels àmbits familiars dels vells mestres de cases, continuadors naturals i tradicionals de la tasca arquitectònica dels anys finals del segle XVIII, va protagonitzar l'activitat edilícia de la centúria següent. De l'altra, davant d'aquesta realitat socioprofessional dels mestres de cases, encapçalat per Antoni Celler, es va iniciar el moviment acadèmic del cercle de l'Escola de Llotja de Barcelona, on es formarien els primers arquitectes titulats anomenats acadèmics, per distingir-los d'aquells que n'havien après l'ofici en l'àmbit gremial.

L'Escola de Llotja

El rerefons de l'arquitectura catalana del primer terç de segle és l'esforç per crear a Barcelona una acadèmia o escola on s'impartís l'ensenyament de l'arquitectura i que n'atorgués els títols corresponents. Aquest projecte, defensat bàsicament per la Reial Junta Particular de Comerç des del final del segle XVIII, va trobar l'oposició dels gremis de Catalunya i les exigències de l'Academia de Bellas Artes de Madrid. Després de molts avatars i havent renunciat a l'estructura acadèmica pròpiament dita, es va crear el 1817 una classe d'arquitectura, dins els ensenyaments que costejava la Junta de Comerç a la Llotja de Barcelona. Aquella «classe», tal com en deien, era com l'equivalent de la «sala» d'arquitectura de l'Academia de San Fernando i, de fet, va esdevenir una petita escola d'arquitectura en el breu lapse que va durar.

Així, el 1825 es va clausurar per tornar-se a obrir l'any següent fins que el 1835 es va tancar definitivament. Amb tot, amb aquells anys n'hi va haver prou per donar a conèixer els postulats de l'arquitectura del classicisme i, encara que no es van atorgar títols de manera que els alumnes haguessin de revalidar els seus coneixements en les acadèmies de Madrid o València, els fruits de l'Escola de Llotja van permetre a l'arquitectura catalana d'assimilar el llenguatge internacional del neoclassicisme tardà.

Hi va tenir un paper fonamental l'arquitecte Antoni Cellers Azcona (1755-1835), la vida del qual s'identifica bàsicament amb l'Escola de Llotja, fins al punt que la seva mort coincidí amb el tancament d'aquella. En plantejar-se la idea de crear l'Escola de Llotja, la Junta de Comerç es va trobar amb l'inconvenient de la falta d'arquitectes a Barcelona amb titulació acadèmica, ja que aleshores només n'hi havia dos, Antoni Cellers i Pere Serra, titulats des del 1803 i 1804, respectivament. La Junta va confiar a Cellers l'organització dels estudis d'arquitectura, atès que l'havia pensionat uns quants anys abans per estudiar a Madrid (1797) i a Roma (1803). Gràcies a aquest ajut, Cellers va obtenir el títol d'arquitecte a la Real de San Fernando, de Madrid, la qual cosa degué ser molt sospesada a l'hora de triar-lo, en lloc de Pere Serra, una mica més gran que Cellers. La vinculació de Serra amb la Confraria de Mestres de Cases i Molers com també el seu títol d'arquitecte obtingut a San Carlos, de València, degueren influenciar la Junta en la decisió final.

Les classes d'arquitectura a Llotja van començar el 1817 i es van interrompre el 1825, a causa, d'una banda, de la pobresa dels resultats a parer de la Junta de Comerç i, de l'altra, per unes obligades absències de Cellers, que va haver d'encarregar-se de l'obra del canal d'Urgell. Cal tenir en compte que la Junta no en va voler nomenar un substitut entre els proposats per Cellers mateix. Al contrari, el 1824 la Junta de Comerç va nomenar Francesc Renart i Arús, que era un mestre de cases molt important i a qui va encomanar de fer-se càrrec de les classes. D'altra banda, la Junta criticava una dedicació excessiva al dibuix en detriment de l'arquitectura: *«Catorce (alumnos) està delineando y sombreando los órdenes de Vignola, hallándose el más adelantado en el corintio. Cinco copian templos antiguos: uno hace aplicación de las ideas de Palladio y los dos restantes se dedican a la composición de edificios..., considero podrían reportarse mayores (progresos), si a la delineación de los órdenes y al conocimiento de algunas reglas generales para el sombreo, se uniese una aplicación metódica de los demás elementos esenciales del Arte y su combinación perfecta, facilitando así a los concursantes la pronta aplicación de estas nociones que es la que ha de formar un arquitecto.»*

Després d'una interrupció d'un curs, la «classe» d'arquitectura a Llotja es va reprendre el 1826 sota la mateixa direcció de Cellers, que va haver de seguir justificant el seu mètode davant les continuades

crítiques contra els excessos academicistes, tenint en compte que l'Escola de Llotja no era pas una acadèmia, i contra el fet de no impartir plantejaments més actuals, com ara els inclosos en el *Précis de leçons d'architecture*, de Durand (París, 1802-05). No obstant això, és evident que l'Escola de Llotja, sota el guiatge de Cellers, va preparar els protagonistes de l'arquitectura neoclàssica i romàntica de Catalunya, entre els quals cal esmentar Francesc Vallès i Cuchi, titulat a Madrid el 1825 amb la presentació a l'Academia de San Fernando d'un projecte d'hospital general «*con destino para Barcelona*», en què es mostrava partidari del sistema de pavellons aïllats previst en la proposta de Le Roy per a l'Hotel-Dieu, de París, la qual cosa contradiu els qui acusen Cellers d'una orientació exclusivament italiana en les seves classes i els seus models.

Més tard, el 1830, obtindrien el títol d'arquitecte a Madrid Josep Buxareu, Josep Casademunt, Francesc Vila, Josep Vilar, Joan i Francesc Soler, Josep Mas i Francesc Renart. Els seguirien Narcís Albrador (1831); Josep Massanès i Ramon Soler (1832); Josep Fontserè, Ramon Molet, Josep Oriol i Joan Vila (1833), i Fèlix Ribas, que fou l'últim a titular-se, 1834, durant el mestratge de Cellers. El balanç no pot ser més positiu, sobretot si es té en compte que en l'etapa final de l'Escola de Llotja (1835-50), dirigida per Josep Casademunt, un deixeble de Cellers, encara obtindrien el títol d'arquitecte vint-i-cinc aspirants més, entre els quals hi havia Miquel Garriga i Roca (1838), Josep Oriol Mestres i Esplugues (1841), Josep Roca i Bros (1841), Antoni Rovira i Trias (1842), Francesc Daniel Molina (1843) i Martí Sureda i Deulovol (1846).

Tots ells, malgrat l'orientació classicista de l'ensenyament que seguia clarament la filosofia de Cellers, constitueixen una generació romàntica que va caracteritzar l'arquitectura de l'època d'Isabel II. Aquests arquitectes presenten una gran contradicció entre els seus projectes dels anys de formació i l'obra executada durant la carrera professional. Així, després d'haver copiat repetidament les vil·les de Palladio o de fer lents exercicis de composició a partir dels ordres clàssics, actualitzant-los fins i tot amb els criteris de Durand, en la pràctica van haver de desenvolupar una arquitectura molt diferent. No n'hi ha un cas més paradigmàtic que el de Josep Oriol i Mestres, que ha deixat una excel·lent col·lecció de projectes d'una duana, d'una presó i d'un saló de ball (1839) –conservats avui dia a l'Acadèmia de Sant Jordi–, pacientment ombrejats d'acord amb les exigències del dibuix acadèmic. Les plantes i les seccions d'aquests projectes demostren la seguretat en l'aplicació de les proporcions així com el coneixement del llenguatge dels ordres. Josep Oriol i Mestres va ser l'autor de la puntiforme façana neogòtica de la catedral de Barcelona.

Quant a la continuïtat de la tradició acadèmica, l'Escola de Llotja havia entrat en un carreró sense sortida, ja que l'esmentada tradició era incapaç de satisfer les necessitats d'una societat moderna. El 1844 es creà l'Escuela de Arquitectura de Madrid amb vista a donar un enfocament modern a l'ensenyament. S'hi van incorporar algunes matèries tècniques que afermarien els fonaments científics de la professió, alhora que els models clàssics perdrien el monopoli com a models únics i absoluts dels exercicis de composició, de manera que els models medievals de mica en mica hi adquiririen més importància. Tot plegat explica, en part, el camí iniciat, entre d'altres, per Elies Rogent, el qual, havent-se iniciat a l'Escola de Llotja, va continuar els estudis a l'Escuela de Arquitectura de Madrid, on els va acabar el 1848. Va obtenir-ne el títol el 1851, l'any següent del tancament de la classe d'arquitectura a Llotja. El mateix Rogent s'encarregaria de recollir el testimoni de l'ensenyament de l'arquitectura a Catalunya, quan el 1871 va ser nomenat director de la primera escola d'arquitectura de Barcelona. Entre l'Escola de Llotja i aquesta



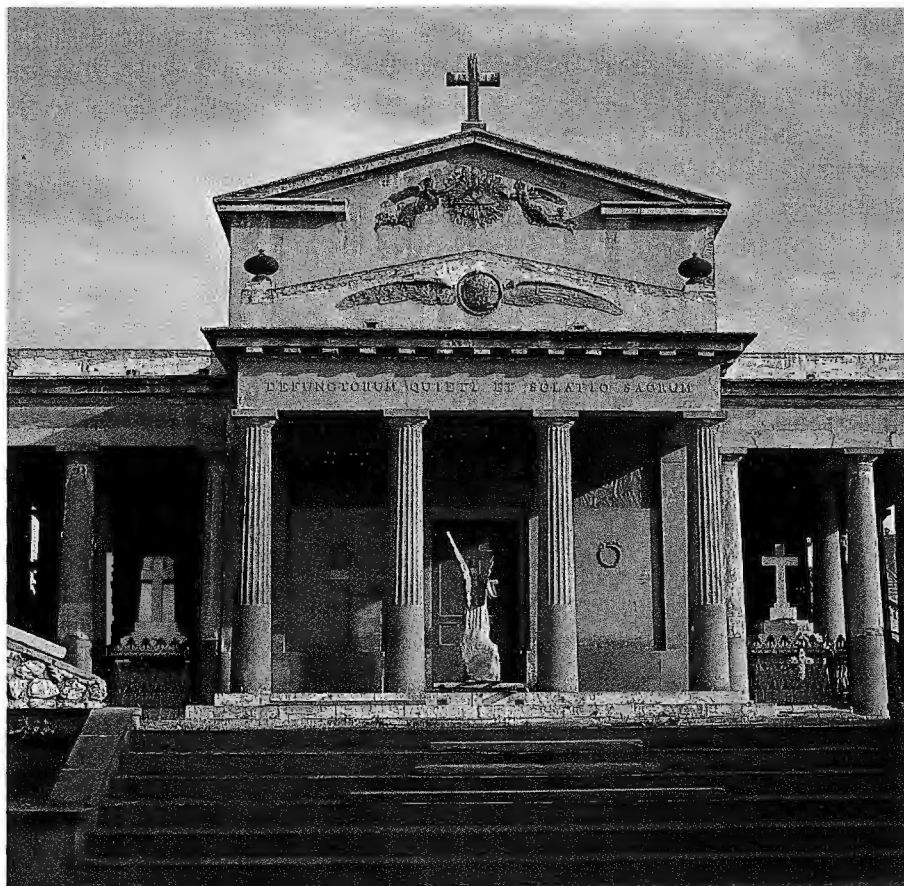
ELIES ROGENT I AMAT (1821-1897): *Edifici de la Universitat Literària de Barcelona* (1860-71). Barcelona. Detall de la façana. Tot i formar-se en l'ambient neoclàssic de l'academicisme de Llotja, Rogent ja se sentia inclinat pel misticisme i la religiositat de l'arquitectura medieval, que després va transferir a la seva obra. En aquest sentit, la Universitat de Barcelona és més un convent que un edifici civil. L'any 1871 el mateix Rogent s'encarregà de la direcció de la nova escola d'arquitectura de Barcelona.

nova escola hi havia hagut la rica experiència docent de l'Escola de Mestres de Cases, en què també va professar Rogent, sota la direcció de Casademunt. Rogent, Casademunt i Cellers són els noms més importants de l'ensenyament de l'arquitectura a Catalunya al segle XIX.

Abans de tractar de la minsa obra construïda per Cellers, atesos l'ambient i els anys de naixement de la classe d'arquitectura impartida a Llotja, cal parlar de l'esmentat Pere Serra i de l'italià Antonio Ginessi. Pere Serra i Bosc (v. 1762-1837), deixeble d'Ignasi March, era membre del gremi de mestres de cases i molers. Va obtenir el títol d'arquitecte a l'Academia de San Carlos, de València, el 1804, amb un projecte d'una duana reial de Barcelona, l'arquitectura de la qual derivava directament de l'edifici barceloní més representatiu dels últims anys, és a dir, la Llotja, de Soler i

Faneca. Però va anteposar la seva vinculació amb la carrera militar –va arribar a tinent coronel d'infanteria– a la seva nova condició d'arquitecte, per la qual cosa es va dedicar com a diletant a traduir obres, com ara la de Ginessi, i a escriure algunes dissertacions originals sobre conducció d'aigües. La seva autèntica contribució a l'arquitectura barcelonina va ser frenar l'estètica barroca en favor del neoclassicisme. La seva obra més popular i avui dia perduda, la *Font del vell* (v. 1815-20), era descrita a mitjan segle XIX d'aquesta manera: «*Forma una piràmide cuadrangular truncada de gusto egipcio, en cada una de cuyas caras se abre un nicho circular. El de la principal cobija una estatua sentada sobre peñascos, representando el nacimiento de un río, labrada en piedra común por don Damián Campeny. Los tres restantes se hallan vacíos: las esculturas que se proyectaba colocar en ellos debían figurar el Puerto de Barcelona, la Acequia del Llobregat y el Canal de Urgel todas obras impulsadas y activadas por dicho General (Castaños). Sobre el monumento se eleva un estatua que representa a Barcelona.*»

Aquest món neoeipci, que s'entreveu en la font de Serra, reapareix en l'obra d'un jove italià arribat a Barcelona en aquesta època de profunda transformació i de gran discussió sobre el rumb que havia de prendre l'arquitectura. Es tracta d'Antonio Ginessi (1789-1824), un home de vida breu però que va participar significativament en l'ambient professional de la ciutat. Ginessi va deixar dues obres molt



ANTONIO GINESI (1789-1824): *Cementiri de l'Est* (1818). Barcelona. Façana de l'edifici principal. L'eclecticisme simbòlic de Ginesi, tan criticat per Cellers, fa que en una mateixa obra convisquin piràmides neoegípcies amb l'ordre de les columnes clàssiques. Malauradament, el simbolisme sobrepassa el resultat formal de l'arquitectura.

diferents que s'han de recordar. L'una fou el *Cementiri de l'Est* (1818), a Barcelona; l'altra, un escrit didàctic sobre el dibuix de les ombres. Al cementiri esmentat cohabiten l'ordre funerari per excel·lència, les columnes de Paestum i els volums piramidals de clar gust egipci, en una combinació d'un simbolisme molt eclèctic el qual va sorprendre així que van començar les classes d'arquitectura a Llotja. Era el que Cellers, des de les pàgines del *Diario de Barcelona* (1823), titllava críticament de «*mestizo egipcio-greco-romano*». A més de trobar-lo mancat de puresa, Cellers opinava que Ginesi no havia pensat en els preceptes de Vitruvi per satisfer un capritx que corrompia el rigor raonat des dels principis que haurien de regir l'arquitectura, amb què es corria el perill d'esgarriar-se, tal com havia passat a Borromini i Xoriguera, característica que, des de la perspectiva d'un teòric acadèmic i neoclàssic, mereixia la més dura de les censures.

Observant avui el pati d'aquest cementiri de Ginesi, presidit per la capella funerària, un s'explica la posició de Cellers, atesa sens dubte l'aspiració neoclàssica de l'obra, però poc convincent com a tal si es considera que el joc dels significats hi pesa més que la imatge assolida.

A més d'un *Tratado de las sombras*, Ginesi també va redactar un breu mètode que explicava «*la distribución o composición de casetones en todo género de arcos y bóvedas*», publicat com a apèndix de l'*Arte de saber ver en las Bellas Artes del Diseño*, de Milizia (Barcelona, 1823), que havia traduït alguns anys abans l'arquitecte Ignasi March (v. 1760-1811), però que la Junta de Comerç no va poder editar a causa de la guerra del Francès. Pel que fa a l'assaig sobre les ombres, cal dir que en aquell moment no era una qüestió gens secundària en virtut de la importància que tenien les ombres i la perspectiva en el dibuix a l'hora de distingir el de l'arquitecte del dels mestres de cases o d'altres oficis afins a la construcció. Al voltant d'aquesta qüestió, Cellers deia que els teòrics han d'«*estudiar la manera de sombrear los diseños por las reglas invariables com que la misma naturaleza nos enseña a dar relieve por medio del claro oscuro*», mentre que «*los prácticos deberán ceñir-se a copiar solamente algunos monumentos así antiguos como modernos, pero sin sombrearlos*». Ginesi, que era vicecònsol de la Toscana a Barcelona, havia estat abans a França, on degué conèixer

Delagardette, de qui en l'obra esmentada es considera amic i sens dubte seguidor de les cèlebres *Lecciones sobre ombres* (1786), cosa bastant palesa en la pretensió de fixar les regles pràctiques que ajudaran a establir científicament la delineació de les ombres mitjançant la geometria. Aquest plantejament coincideix amb l'orientació seguida per totes les acadèmies i escoles de dibuix, en les quals l'experiència havia «*demostrado que la mejor luz posible para el efecto se obtiene, cuando la dirección de esta luz està a cuarenta y cinco grados de oblicuidad en el plano hórizontal; en cuyo caso la verdadera extremidad real de la sombra es la diagonal del cubo*».

Aquesta obra de Ginessi, útil per als alumnes de Llotja malgrat les diferències que hi havia entre l'autor italià i Cellers, degué tenir èxit ateses les dues edicions impreses, el 1823 i el 1828. Va intervenir en l'edició, a més de Pere Serra, Francesc Renart i Arús, de qui es parlarà més tard.

L'obra de Cellers i el seu cercle

L'obra arquitectònica de Cellers no és pas equiparable al protagonisme públic que va exercir com a teòric en l'ambient barceloní. Ni l'arquitectura religiosa ni la civil que ha arribat fins avui no permeten d'arribar a fer-se una idea clara del seu talent, perquè, a més de la façana de l'església dels Escolapis de Sabadell, de marcat caràcter laic i continguda expressió religiosa, solament queda el palau dels marquesos d'Alós i Dou (1818), que ofereix una distribució que coincideix en part amb la tradicional distribució organitzada al voltant d'una façana urbana, un pati central i una façana posterior al jardí. L'esmentat palau palesa una interpretació neoclàssica del tradicional pati català, amb el característic desenvolupament de l'escala, en què apareixen elements molt diversos de clares arrels clàssiques, tals com els murs i els pilars rejuntats o l'àmplia serliana sobre columnes jòniques. La façana del jardí incorpora una solució tetràstila d'ordre jònic, de proporcions esveltes i difícil d'integrar en el pla de què forma part.

La manca de més obres indueix a veure en Cellers més aviat un arquitecte especulatiu que no pas un arquitecte projectista i constructor. A més de les preocupacions acadèmiques i pedagògiques, Cellers era un lector molt àvid o almenys va tenir un gran interès a formar una bona biblioteca, en què hi ha els autors fonamentals per un arquitecte neoclàssic: Vitruvi, Alberti, Serlio, Palladio, Milizia, Frezier, Müller, Durand, Navier, etc., a més d'alguns autors maleïts, com ara Borromini. La presència de tractadistes espanyols també era molt significativa, amb noms tan diversos com justificables: Arfe, Fray Lorenzo de San Nicolás, Tosca, Bails, Inclán Valdés, etc. El caràcter estudiós i erudit de Cellers queda palesat per l'estudi, ja al final de la seva vida, del temple romà de Roma, la detallada memòria del qual va presentar el 1835, l'any que va morir, a la Junta de Comerç, com a tribut de la seva pensió a Roma.

La llavor estava sembrada i els alumnes que van passar per Llotja per titular-se a Madrid, se sentissin o no deixebles de Cellers, van començar a escampar-ne els postulats neoclàssics. Hi havia Josep Mas i Vila (1775-1855), autor d'una obra fonamental en l'època de Ferran VII: la nova façana de l'Ajuntament de Barcelona (1830). Mas i Vila havia ocupat el càrrec de mestre major de la ciutat amb el simple títol gremial des del 1808, però els problemes apareguts arran de les disposicions legals sobre la necessitat d'obtenir la deguda titulació acadèmica van obligar Mas a presentar-se el 1830 mateix a les proves exigides per l'Academia de San Fernando. Tot plegat explica que el projecte de la nova façana de l'ajuntament barceloní sigui una obra de maduresa i pròpiament neoclàssica, com corresponia a un mestre



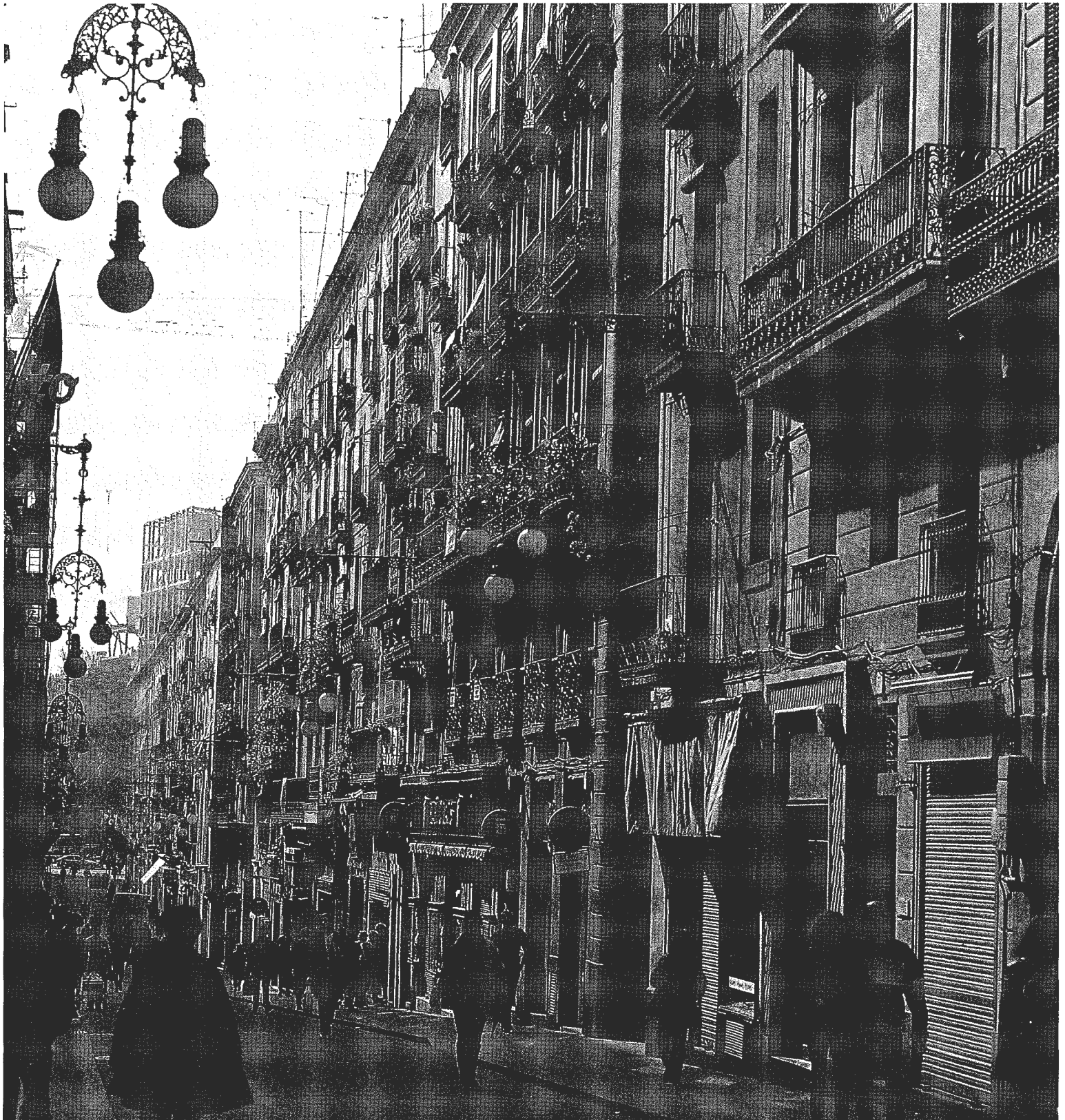
JOSEP MAS I VILA (1775-1885): *Nova façana de l'Ajuntament de Barcelona* (1830). Barcelona. Detall del cos central de la façana. La rigorosa utilització dels principals elements de l'arquitectura clàssica, que creen una façana monumental, demostra un coneixement madur d'aquest llenguatge. Mas i Vila és potser el millor exemple d'una arquitectura que tot i sorgir del món gremial més tradicional fa un pas cap a una formació acadèmica.

experimentat, no pas a un arquitecte titulat de poc. La façana presenta un esquema molt estès basat a avançar l'eix central de l'edifici per compondre un element autònom, la monumentalitat del qual queda remarcada per quatre poderoses columnes jòniques les quals emfasitzen el balcó municipal. El pla mateix de la façana repeteix amb ordre i simetria els arcs de la planta baixa, com també els balcons i les finestres superiors. Un àtic amb l'escut de la ciutat corona el tetràstil jònic, el qual substitueix el més ortodox frontó neoclàssic. La construcció va durar fins al 1847, ja sota la direcció de Francisco Daniel Molina, amb la qual es renovava el vell edifici medieval. A la part posterior de l'exquisida façana gòtica s'hi va practicar un doblec. La nova obra també va afectar l'interior de la noble i antiga casa de la ciutat.

Mas i Vila, com a mestre de cases i fonts de l'Ajuntament de Barcelona, va intervenir també en la remodelació de la plaça de Sant Jaume o de la Constitució, de què forma part la nova façana municipal davant del palau de la Generalitat. Amb

aquestes obres aquest espai cívic es va convertir en un autèntic fòrum de la ciutat després de l'enderrocament de l'església de Sant Jaume. S'hi van obrir nous carrers immediats, com el de Ferran VII (1824), per al qual Mas va dissenyar un model uniforme de façana, d'un to burgès discret i d'un classicisme moderat (1826) a fi de dotar d'una imatge uniforme i regular aquest nucli representatiu de la ciutat, mitjançant el control d'altures i la composició de les façanes, com es pot veure encara avui dia.

Entre les obres més significatives de Mas, hi ha el bonic mercat de la boqueria, encara que la situació actual no en permeti una visió clara. La construcció d'aquest mercat, també anomenat «de Sant Josep» perquè s'aixeca sobre la part del darrere del convent d'aquest nom, va ser una operació encabida més aviat en la renovació urbana i de serveis, afavorits per l'augment de sòl degut a les desamortitzacions. El projecte d'una plaça de mercat, excel·lent i monumental, d'un ordre jònic ben proporcionat va ser dibuixat i executat entre el 1836 i el 1846, tot i que no es va arribar a acabar mai. Quan l'obra estava mig acabada, la possibilitat de recórrer al ferro per cobrir l'espai de la plaça va fer abandonar la pètria solució oberta de Mas, que hauria representat el millor exemple de mercat neoclàssic espanyol i un dels més reeixits del context europeu, ateses la magnitud i la bellesa. Encara s'hi poden veure, fragmentàriament,



JOSEP MAS I VILA (1775-1885): *Carrer Ferran* (1824). Barcelona. Vista general. Les reformes urbanístiques dels anys trenta a Barcelona van tenir com a protagonistes aquests arquitectes de l'entorn de Llotja. L'obertura del carrer Ferran va donar de nou l'oportunitat a Mas i Vila de demostrar la solidesa dels seus coneixements, i va establir un model de façana que unificava la visió de la via.

els magnífics fusts i elegants capitells entre els ferros que inicialment havia projectat l'enginyer Miquel de Bergue. Així, Josep Mas i Vila, el mestre de cases que havia esdevingut arquitecte, seria superat per l'enginyer. D'altra banda, els materials tradicionals, la pedra, el maó i la fusta, se substituirien pel ferro i el vidre (1914).

A la mateixa generació de Josep Mas hi pertanyia l'enginyer militar Josep Massanès i Mestres (1777-1857), el qual, presentat per Cellers a l'Academia de San Fernando, es va titular el 1832. És l'autor d'una obra singular, impulsada pel general Castaños, de la qual se'n va construir solament una part, que finalment es va demolir. Només per mitjà dels gravats de l'època i de notícies esparses es pot tenir una idea d'aquell ambició i bonic projecte (1818), pel qual es reordenava l'àmplia plaça del Palau Reial, que tenia el port on s'alçaria la Porta de Mar per sortida natural. D'altra banda, tant la façana del Palau com la de l'edifici de la duana seria refeta en estil neoclàssic per harmonitzar amb la veïna Llotja, amb què es formaria l'ambient neoclàssic i monumental més important de la ciutat. Aquest últim projecte no es va tirar endavant; sí, en canvi, l'original Porta de Mar, incorporada a la muralla amb una curiosa composició eclèctica la imatge final de la qual va ser el resultat d'un projecte del 1818, iniciat quatre anys més tard; es va interrompre posteriorment però es va reprendre el 1833. Es va acabar la porta el 1846, tot i que el 1859, poc després d'haver-la vist i dibuixat l'arquitecte francès Alfred Guesdon, se'n va decidir la demolició amb el vistiplau de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. La preocupació pels temes urbans, que evidencia la formació de Massanès com a enginyer militar, el va portar a ocupar-se d'un primer eixample barceloní (1838) mai executat, però que almenys s'ha de considerar com el primer antecedent de la peremptòria necessitat de la població per estendre's més enllà del cinturó emmurallat que



ISIDORE-LAURENT DEROY (1797-1886): *Plaça Reial*. Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat. Litografia. Aquest dibuixant francès, que va ser a Barcelona entre el 1852 i el 1859, va realitzar una sèrie de dibuixos de l'aspecte de molts indrets de la ciutat, que recorden l'objectivitat i la precisió dels projectes dels alumnes de Llotja uns quants anys abans.



JOSEP MASSANÈS I MESTRES (1777-1857): *Projecte de reordenació de Pla de Palau* (1844-48). Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat. Litografia de Deroy de mitjan segle XIX en què apareix de nou aquest projecte, de vida curta, en què elements de l'arquitectura clàssica, medieval i oriental es mesclaven per conferir un aspecte monumental a la façana marítima de Barcelona.

constrenyia el nucli urbà. Massanès encara veuria la demolició de la muralla el 1854, amb què quedava obert el camí als futurs projectes de l'Eixample de Rovira i de Cerdà.

Francesc Renart i Arús (1783-1853) era una mica més jove que Massanès. Va viure, però, el mateix context urbà i les mateixes circumstàncies, si bé des d'un altre origen. Ja se n'ha parlat quan s'ha explicat que va substituir Cellers a Llotja, al qual també succeiria en les obres del canal d'Urgell. Pertanyia a una família en què hi havia molts mestres de cases, com ell mateix havia estat fins que el 1830 va obtenir el títol d'arquitecte a l'Academia de San Fernando. S'han distingit dues etapes molt diferents en la seva activitat, separades per la guerra del Francès. La primera es va caracteritzar per la col·laboració i formació amb el seu pare, l'activíssim Josep Renart i Closes. En la segona etapa es va dedicar a projectar i construir molts edificis particulars, com ara el de les Rambles cantonada amb el carrer del Carme, si bé sempre li va faltar aquell encàrrec singular que hauria permès unir el seu nom a una obra representativa. Entre els interessos i les preocupacions de Renart, cal destacar la dedicació a l'ampli ram de les obres públiques, en què sobresurten els estudis i projectes per unir Barcelona amb les poblacions veïnes mitjançant futures solucions com el que arribaria a ser el Passeig de Gràcia.

La formació de l'arquitecte

La crisi del sistema gremial

Amb els nous arquitectes acadèmics s'inicia la tradició clàssica en la perspectiva del maniqueu enfrontament que identifi- cava els mestres de cases amb la rutina barroca i els arquitectes titulats amb la nova arquitectura culta del classicisme. Tan- mateix, tothom reconeix la sòlida formació de molts mestres de cases, com ara la de Joan Soler i Faneca, l'autor de la Llot- ja de Barcelona i propietari d'una interensatíssima biblioteca; alhora molts arquitectes titulats amb prou feines van sortir de l'anonimat i es caracteritzaven per posseir una formació i un bagatge bibliogràfic molt deficients.

El cert és que el vell sistema gremial dels mestres de cases, fusters i molers es va extingir amb els últims representants d'a- quests oficis, que tradicionalment s'havien après en l'àmbit familiar al llarg de diverses generacions, que es remuntaven en alguns casos fins al segle XVII, com ara Josep Mas i Vila. De vegades no solament es transmetia l'ofici de pares a fills,

sinó el càrrec mateix; així, per exemple, Mas i Vila va heretar del seu pare la responsabilitat de mestre de cases i fonts de l'Ajuntament de Barcelona, igual que Josep Oriol Mestres va ser el mestre de la catedral de Barcelona, com havien estat els seus avantpassats en el segle XVIII. D'aquestes velles famílies i de l'àmbit de la Confraria de Mestres de Cases i Molers, en van sor- gir els nous artífexs de l'arquitectura catalana que, de grat o per força, es van haver de titular oficialment com a arquitectes per fer la seva feina i tenir accés als llocs i càrrecs finançats amb fons públics.

Consegüentment, la titulació acadèmica va servir per unificar la variada procedència de qui fins llavors havia exercit l'arquitectura des de diferents situacions profes- sionals, de manera que si Josep Mas era fill d'un mes- tre de cases, Josep Casademunt s'havia format com a fuster amb el seu pare i Pere Serra devia el coneixe- ment del seu ofici tant a la familiaritat del seu progeni- tor amb els enginyers militars de Barcelona com al pro- bable pas per l'Acadèmia Militar de Matemàtiques. Es tractava, doncs, més aviat de la modernització del sis- tema de producció que no pas de la capritxosa impo- sició d'un model professional, modernització impulsa- da pel reformisme il·lustrat per posar fi a l'ordre gremial que en l'àmbit de l'arquitectura ja s'havia iniciat al segle XVIII mateix a ciutats com ara Madrid o València, per mitjà de les acadèmies per controlar tot aquest procés. A partir d'aquell moment solament podria ser profes- sor d'arquitectura, és a dir, professar l'arquitectura, qui tingués el títol corresponent expedit per una acadèmia; ja no tenien cap valor els títols i nomena- ments donats pels gremis i les corporacions. Així, el 1828 es decretava l'extinció definitiva dels gremis i el 1832 s'aprovaven les *Ordenanzas de la Congrega- ción de Maestros Albañiles y canteros de la ciudad*



JOAN SUREDA I VILLALONGA: *Teatre Principal de Palma de Mallorca* (construït cap al 1857 i reconstruït el 1860). Palma de Mallorca. Façana. El neoclassicisme d'aquest teatre és ben palès en la mateixa estructuració de la façana, composta per frisos horitzontals amb columnes d'ordre jònic que flanquegen les finestres, i coronada per un gran frontó amb relleus realitzats per Joan Guasp. Destruït per un incendi, el nou teatre es va inaugurar amb motiu de la visita a Mallorca de la reina Isabel II.



JOSEP MAS I VILA (1775-1885): Nova façana de l'Ajuntament de Barcelona (1830). Barcelona. Malgrat les contradiccions ben paleses entre el barroquisme tardà dels vells mestres de cases i la formació neoclàssica dels arquitectes sortits de l'Escola de Llotja, l'arquitectura catalana va aconseguir assolir els postulats de Cellers, com demostren obres tan coherents i classicistes com aquesta.

de Barcelona, la finalitat de les quals no era altra que la piadosa envers els seus membres. No cal recordar que, en canvi, la condició d'arquitecte acadèmic arrossegava també una sèrie d'avantatges, exempcions i immunitats de manera que, romputs els lligams amb el gremi, el simple fet de tenir el títol feia de l'arquitecte un professional liberal amb més pes social.

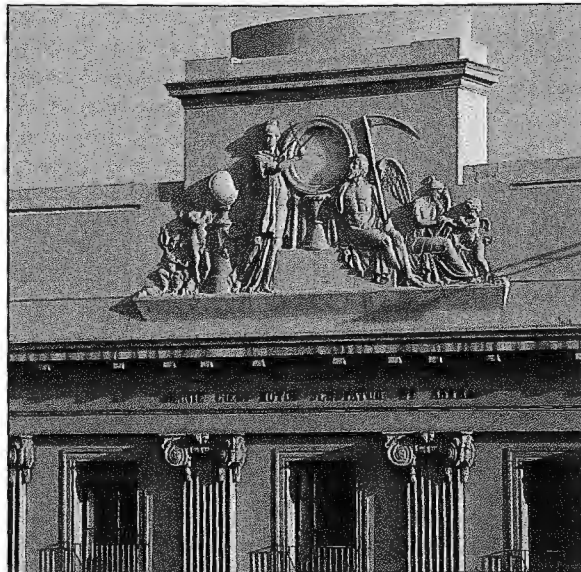
Les propostes de Cellers

L'arribada d'Itàlia de Cellers coincidí amb el retorn de Ferran VII a Espanya (1814), i un any més tard l'arquitecte presentava a la Junta de Comerç un interessant pla d'estudis per a l'ensenyament de l'arquitectura, basat en el que ell havia vist a les acadèmies de Madrid i Roma, a més d'altres elements presos dels plans d'estudis seguits a Florència i París. En aquell projecte docent, Cellers preveia el doble nivell professional dels deixebles: els teoricopràctics i els simplement pràctics. És a dir, aquells que en propietat en diríem arquitectes, amb una preparació especulativa que Cellers denominava científica, i els mestres de cases, als quals, encara que no els donés aquest nom, es referia com els més directament vinculats als oficis mecànics: «*Observando M.I.S. las muchas ventajas que podría acarrear a nuestro Principado un tal establecimiento siempre que V.S. tenga el doble*

objeto de propagar los conocimientos, no sólo a los que quieran dedicarse desde un principio a lo científico de la arquitectura, si es que también a todos los jóvenes de las artes mecánicas, particularmente a los albañiles, carpinteros, canteros, etc., que teniendo poquísimo tiempo y gran escasez de medios, no pueden aprender un tal vasto estudio, como los otros que abundan de tiempo y de medios, sin hallarse cansados del trabajo.»

És a dir, la situació socioeconòmica de l'alumne de l'Escola de Llotja condicionava la seva futura preparació i dedicació. En aquest punt, i al marge de l'esdevenidor d'uns i altres, l'arquitectura catalana del segle XIX no podrà entendre's sense l'aportació notabilíssima dels mestres de cases, artífexs de bona part de l'arquitectura domèstica de les quatre grans capitals catalanes, començant pel mateix Eixample barceloní, on, a més de bona arquitectura, es troben mestres de cases que feren gran fortuna. El pla proposat per Cellers era realista i, alhora, utòpic, ja que l'estructura acadèmica i ordenada que donà a les matèries així com la importància del dibuix, la necessitat de les matemàtiques, l'orientació vitruviana, els models clàssics, els concursos i premis, etc., xocaven amb la realitat de l'entorn, dels gremis, dels mateixos estudiants i, fins i tot, de la Junta de Comerç, la qual, passats els primers anys, no veia avenços ni resultats positius, sobretot quan els alumnes havien de rebre altres cursos complementaris a Madrid o València per obtenir-hi els seus títols oficials. Això relegava els estudis de Llotja a la condició de preparatoris, de la qual cosa no escau culpar Cellers ni interpretar la seva comesa a Barcelona com la d'un partidari del centralisme, segons ha volgut veure la historiografia recent.

Cellers desitjava canviar la imatge de l'arquitectura catalana que, tret de les excepcions inspirades pel clàssicisme francès i l'arquitectura dels enginyers militars, es debatia en un barroquisme tardà, molt arrelat en els vells mestres de cases, proposant «*las formas simples, más bellas y de menor coste, sin detrimento de la sólida construcción, como lo atestiguan los monumentos de los antiguos y modernos Romanos*».



FRANCESC VILA; JOSEP BUXAREU: *Casa Xifré* (1835-40).
Barcelona. Detall del coronament de la façana. Aquest conjunt
escultòric decoratiu realitzat per Damià Campeny,
Ramon Padró i Domènec Talarn allunya l'edifici de
la severitat neoclàssica i l'apropa al que més endavant
s'anomenarà «estil isabelí».

EL ROMANTICISME I L'ARQUITECTURA

L'arquitectura de l'època romàntica a Catalunya deu molt als homes que passaren per les classes a Llotja. El mateix Josep Casademunt (1804-1868) fou un arquitecte que es va mantenir a cavall entre la generació neoclàssica, la de Cellers, i la pròpiament romàntica, és a dir, la d'aquells més joves nascuts pels volts del 1815. Resulta molt il·lustratiu observar la coincidència del naixement en aquell any de Josep Roca, Francesc Daniel Molina i Josep Oriol Mestres, sense oblidar el d'Ildefons Cerdà o el d'Antoni Rovira l'any següent; tots formaven un nucli molt coherent al qual se sumarien poc després Rogent i Sureda, entre d'altres. A l'entorn de tots ells giren les diverses facetes del romanticisme arquitectònic i urbanístic, des d'aquelles que conservaven les amables essències del classicisme, fins aquelles que incorporaren les novetats d'arrel medieval. S'obria així el debat arquitectònic entre classicisme i medievalisme, d'on sortiria triomfant l'eclecticisme en una generació posterior.

El classicisme romàntic

Entre les primeres obres que més mantenen els amables valors del classicisme romàntic, perduda ja la gravetat de les directrius neoclàssiques, hi ha la Casa Xifré, de Barcelona (1835-40), obra excel·lent de Francesc Vila i Josep Buxareu, alumnes a Llotja i titulats ambdós a San Fernando el 1830. Per a tal ocasió Buxareu havia presentat un projecte de Reial Audiència que fa palès l'aprofitament de les classes de Cellers i la distància que hi havia entre la concepció neoclàssica d'aquells projectes i el classicisme romàntic que traspua la Casa Xifré. El seu propietari, Josep Xifré i Casas, industrial de renom, navilier, comerciant, banquer i benefactor, a qui es deu igualment l'Hospital Xifré d'Arenys de Mar (1846-49), va voler fer front a la casa d'arrendament més gran de Barcelona, la més confortable, amb serveis únics fins aleshores en aquest tipus d'immoble, com ara aigua corrent, gràcies a uns dipòsits propis sobre el terrat. La Casa Xifré ocupa una illa sencera que disposa a la planta baixa d'uns generosos i elegants porxos que donen nom a l'edifici, destinats a acollir un comerç selecte. Sobre aquest cos basamental s'hi sumen tres nivells de balcons i finestres, la generositat d'amplada dels quals està en relació amb el pes social més important dels seus estadants, des de la planta noble o principal fins a l'últim pis. Les quatre façanes s'articulen segons un ordre complet de pilastres jòniques als extrems. Al centre de les pilastres majors hi destaca una elegant solució hexàstila, coronada per un àtic, tal com mostra la façana sobre l'aleshores nou passeig d'Isabel II. Uns relleus de terracota, que representen la indústria, el comerç, Colom i el món americà, etc., ideats per Campeny i treballats per Padró i Talarn, resumeixen l'activitat d'aquell indià català que es deia Josep Xifré, l'home que va finançar enfront de la Llotja el més acabat model d'habitatge burgès de l'època isabelina, amb què contribuï d'aquesta manera, des de la iniciativa privada, a l'ambiciós pla de Massanés de monumentalitzar l'entorn del Palau Reial. Pocs anys després, un altre promotor va continuar al bloc d'habitatges immediat, a la vorera del passeig d'Isabel II, la mateixa idea de Xifré, tot i que amb un accent més sobri.

En aquesta línia de fer ciutat des de l'arquitectura amb actuacions molt puntuals, destaca el projecte de Francesc Daniel Molina Casamajó (1815-1867) per a la Plaça Reial de Barcelona. Molina hi va deixar



FRANCESC VILA; JOSEP BUXAREU: *Casa Xifré* (1835-40). Barcelona. Façana. El neoclasicisme après a Llotja va servir de substrat sòlid a les noves idees romàntiques. La casa Xifré, pensada com a gran edifici d'habitatges selectes, encetà aquest nou moment de l'arquitectura catalana de mitjan segle XIX, que es va debatre entre el classicisme d'obres com aquesta i el medievalisme.

constància d'una versió excel·lent de la tradicional plaça major espanyola, però desposseint-la de part de les funcions de mercat i taurines, a fi de fer-ne un elegant saló urbà hàbilment connectat per carrers i passatges que condueixen als vials circumdants. En aquesta ocasió, la doble operació urbanística i arquitectònica es va portar a terme sobre el desamortitzat solar del convent dels caputxins, després d'haver descartat una idea inicial de l'Ajuntament que hi preveia la construcció d'un teatre. A aquest primer concurs (1841), també s'hi presentà Molina amb el projecte del teatre, que el vinculava a un gran passatge comercial, o «*galería cubierta con cristales a semejanza de la de Orleans en París*», que es desenvolupava circularment, al voltant d'una plaça amb rotonda i porticada. Encara té més interès el projecte finalment executat a l'actual Plaça Reial (1848-60), tancada per les façanes i unida a la Rambla a través del carrer de Colom. Tals façanes són un altre model acabadíssim de la façana isabelina, d'aquell classicisme temperat en el qual, sobre la planta baixa porticada, alternen els eixos de balcons amb un elegant ordre de pilastres, sobre l'enteulament de les quals apareix un àtic reulat amb la seva balustrada de coronament. Aquest tractament de façanes s'altera tant en el passatge cobert Bacardí com en el descobert de Madoz, tot i que es respecta el nombre total d'altures fins a compondre el conjunt més notable i representatiu de la Barcelona de mitjan segle XIX. L'habilitat de Molina per compondre aquestes grates façanes de l'habitatge burgès isabelí queda palesa en altres cases que sortosament encara subsisteixen, com la Casa Xuriguer (1847), a la Rambla, immediata al Teatre Principal. Allí, en lloc d'un ordre empilastrat, hi apareix una caixa vertical amb motius vegetals en terracota, d'acord amb una llarga tradició local de bell efecte. En tota aquesta zona de la Rambla es percep contínuament la mà de Molina, que va haver d'assumir el difícil encàrrec de la rehabilitació de l'antic teatre de la Santa Creu, incendiat el 1845. Dos anys després es va tornar a obrir amb el nom de Teatre Principal, i Molina el va dotar, entre altres coses, d'una nova façana poc afortunada, sobre una ingrata línia corba del solar.

L'activitat de Molina en aquests anys va ser certament notable i profitosa per a la ciutat, i es va mantenir vinculat a una llarga sèrie de projectes, tals com el de la plaça del Duc de Medinaceli (1849),



FRANCESC DANIEL MOLINA
CASAMAJÓ (1815-1867):
Plaça Reial (1848-60). Barcelona.
L'amabilitat del classicisme isabelí de Molina, treballat de manera molt acurada, fa de la plaça Reial de Barcelona un veritable saló urbà, elegant i refinat, que uneix amb una gran coherència el projecte urbanístic amb el desenvolupament d'una arquitectura ben trobada.



FRANCESC DANIEL MOLINA CASAMAJÓ (1815-1867): *Teatre Principal* (1845-47). Barcelona. En aquest cas Molina no va ser capaç de realitzar una obra tan reeixida com la plaça Reial. Malgrat la correcta utilització del classicisme isabelí, la curvatura del terreny impedeix una bona lectura d'aquest teatre barceloní.

traçada amb regularitat però oberta pel costat del passeig de la Muralla o de Colom, tot sobre el solar del desaparegut convent de Sant Francesc. Allí, presidint aquell nou ambient que l'arquitectura s'encarregaria de completar, situà el monument a Galcerán Marquet sobre una eclèctica columna rostral en ferro colat. Molina va traçar altres monuments en què es conjugaven elementals formes neogòtiques, com a la desapareguda font medieval de la Plaça del Rei (1853) i d'altres d'obertament eclèctiques, segons es pot veure a la font del Geni Català (1856), que fan palesa la creixent versatilitat del disseny cap a formulacions més lliures. El 1855 va succeir Mas i Vila com a arquitecte municipal, i fou llavors quan va participar en l'acabament de la façana de l'Ajuntament, així com en la construcció del nou consistori.

Cap a l'Edat Mitjana

La irrupció del neomedievalisme en l'arquitectura catalana, dins de l'àmbit civil, va tenir una primerenca i efímera aparició en el revestiment que es va fer del Palau Reial, amb motiu de la visita d'Isabel II a Barcelona, el 1846. El seu goticisme no era gaire convincent i tenia tots els tòpics de l'estil trobador, però resultava molt grat com a signe dels temps enmig de l'ambient classicista que tant d'esforç havia costat crear al voltant de la plaça del Palau. Sens dubte hi havia, en general, una certa

difficultat per traduir i incorporar les formes medievals a l'arquitectura domèstica i civil, ja que des de molt aviat escriptors, poetes i artistes de diversa índole havien identificat, gairebé de manera automàtica, cristianisme i medievalisme, en una combinació arquetípicament romàntica, que va fer de l'arquitectura gòtica una arquitectura cristiana. En aquest aspecte, Josep Casademunt en fou una mena de precursor, amb la seva precoç memòria (1837) sobre l'enderrocat convent de Santa Caterina i la neogòtica església del col·legi del Sagrat Cor (1867), a Sarrià, a qui seguiria un estol d'arquitectes i architectures «cristianes», que donaven forma gòtica, neogòtica i hipergòtica a parròquies i convents, que completaven vells edificis inacabats i que projectaven, de vegades, febrils restauracions al dictat de Viollet-le-Duc.

Amb aquesta premissa pot resultar més fàcil abordar la desigual obra de Josep Oriol Mestres Esplugas (1815-1895), la llarga vida del qual va permetre que acomplís el paper de pont entre els arquitectes

acadèmics de la seva generació i aquells que, formats a l'Escola d'Arquitectura, van treballar a la Barcelona de la Restauració. Mestres, fill d'un mestre de cases, assolí el títol d'arquitecte el 1841, havent rebut les classes de Cellers a Llotja, tot i que la seva obra es distancia molt d'aquell punt de partida. Les obres més conegudes de Mestres, la intervenció al Liceu de Barcelona i el projecte per a la nova façana de la catedral, descobreixen un temperament molt diferent respecte al seu mestre, atès que el Liceu revela una actitud eclèctica que no hauria pas acceptat Cellers, mentre que la seva proposta per a la catedral resulta més sòlida i arquitectònica que no les decoratives façanes del Palau Reial i altres obres neogòtiques sorgides fins aquell moment a Catalunya.

El primer Liceu havia estat projectat i construït per Miquel Garriga i Roca (1804-88), entre el 1845 i el 1847, sobre un solar desamortitzat de l'orde Trinitari Descalç. Però en haver-s'hi calat foc el 1861 se'n va encarregar la reconstrucció a Mestres, que va donar per finalitzada l'obra el 1862. La nova façana inclou molts elements que ja oferia el Teatre Principal de Molina, així com un anterior projecte del mateix Mestres. Però més encertada que la façana a la Rambla fou la seva impressionant sala, sense parió al nostre país fins que es va perdre recentment, amb una fluida composició en horitzontal de llotges en filera, que era digna d'elogi.

Els homes de la generació de Mestres oferiren, a més, un rostre medieval, com succeeix amb el projecte d'aquest arquitecte per a la finalització de la façana de la catedral de Barcelona, que encara que es va executar definitivament més tard, el projecte pertany plenament a l'època isabelina, i figuren els seus dibuixos a l'Exposición Nacional de Bellas Artes del 1867. Un cop desapareguda la primera casa construïda a l'Eixample barceloní per Mestres, la Casa Gibert (1860), que tenia accents neogòtics, encara

resulta més interessant pel que fa a esforç medieval i dins de l'arquitectura civil un dels seus darrers treballs, el palau per a Antoni López i López, marquès de Comillas, en terres de Càceres, prop de Navalmoral de la Mata, projecte que data de 1872-73. Consta d'un palau de tres plantes, al qual s'uneix una modesta capella i una torre mirador, tot d'un goticisme dèbil però curiós en l'execució final, que podria haver adoptat un altre embolcall historicista si hagués calgut, tal com succeeix en els projectes inclosos a



JOSEP ORIOL MESTRES ESPLUGAS (1815-95): *Teatre del Liceu* (1861-62). Barcelona. Detall de la part superior de la façana. El Teatre del Liceu, reconstruït per Mestres, ofereix, a la façana, un resultat més reeixit que el veí Teatre Principal de Molina, tot i que ambdós parteixen d'uns mateixos elements. Així mateix, la façana és tan sols un petit reflex de l'extraordinària sala interior, avui desapareguda.

l'Àlbum, de Rigalt, que seran comentats més endavant. El conjunt és una primera mostra del mecenatge d'Antoni López fora de terres catalanes i molt anterior a l'experiència càntabra de Comillas amb els Martorell, Cascante, Josep Domènech i Gaudí. No s'ha d'oblidar que Mestres va treballar a Barcelona per a Antoni López i família, fent la seva casa palau a la Rambla, amb un encertat llenguatge eclèctic, propi dels anys en què es projectà (1880).

Altres architectures

Com a contrapunt de tota aquesta activitat barcelonina, es troben en altres llocs de Catalunya i, especialment, a Girona els ecos del classicisme romàntic, gràcies al talent i esforç d'homes com Josep Roca i Martí Sureda, que van atènyer una identificació entre arquitecte i ciutat. Aquesta realitat es veu a molts nuclis urbans, on només hi havia llavors un arquitecte titulat, que, a més, era municipal o fins i tot provincial i diocesà, a qui competia fer en l'àmbit públic i privat tot allò que s'havia de projectar. Aquest fet, si l'arquitecte era prou competent, li permetia no solament fer arquitectura sinó crear amplis conjunts, l'atractiu dels quals resideix en la seva unitat conceptual i formal.

Tal és el cas de Martí Sureda Deulovol (1822-1890), amb qui va arribar a col·laborar Roca i Bros, que fou arquitecte municipal i provincial de Girona. Com ja ha estat dit, la seva obra resulta absolutament aclaparadora, no solament per la quantitat sinó per la qualitat i diversitat de tipus abordats: esglésies, teatres, cases particulars, places, fàbriques, escorxadors, ponts, traçats de camins, cementiris, projectes d'eixample, presons, ajuntaments, etc., distribuïts per tota la província de Girona. Si haguéssim de fer, entre tanta producció, una tria de les obres més significatives, assenyalaríem a Girona la plaça de la Independència i el teatre municipal. La plaça es va iniciar el 1856, si bé Sureda va presentar un segon projecte el 1857 més unitari, en què es planteja una plaça de disposició rectangular que en els seus alçats repetia solucions prou conegudes: arcs sobre pilars en planta baixa, tres pisos de balcons i un àtic amb finestres, així com façanes que incorporen una parella de pilastres jòniques, sens dubte com a



MARTÍ SUREDA DEULOVOL (1822-90): *Plaça de la Independència* (1856-57). Girona. L'encàrrec de diferents projectes de natura molt variada era freqüent en arquitectes municipals com Sureda, fet que els convertia en professionals molt polifacètics. En aquest cas, la urbanització d'aquesta plaça gironina li fa prendre una opció clàssica de plaça porticada ja superada en aquell moment.



MARTÍ SUREDA DEULOVOL (1822-90): *Teatre Principal* (1858-69). Girona. De nou un teatre que en la façana no aporta cap element excepcional, més enllà de la correcció arquitectònica, es presenta a l'interior com una obra magnífica, que reuneix amb molta coherència monumentalitat, proporció i ornamentació.

concessió a un classicisme acadèmic ja periclitat.

L'edifici del teatre municipal (1858-69), contràriament, ja només conserva d'aquell passat un frontó d'acabament sobre una façana que té molts elements comuns amb el plantejament de l'arquitectura domèstica, tal com es dona al seu teatre municipal d'Olot (1860), però que perd èmfasi en la faceta urbana i posa més atenció en l'interior. Des d'aquest punt de vista, la sala del teatre municipal de Girona resulta esplèndida, amb un bellíssim sostre pintat, que es beneficia de la col·laboració de Jaume Campeny, Joaquim Jaquet, Lluís Barnoya i Eusebi Lucini. Així mateix, s'ha de recordar, per la seva singularitat, la sèrie de plantacions portades a terme per Sureda, que van fer de la Devesa una de les zones verdes de què disposaren les ciutats espanyoles a la darrerïa de segle.

Banyoles, Sant Feliu de Guíxols, Lloret de Mar, Ripoll i moltes altres poblacions conserven obres de Sureda, entre les quals destaca l'illa llarga i porticada de Les Voltes, a la Bisbal d'Empordà (1854), que s'ha d'entendre com una versió de la casa Xifré, de Barcelona.

En l'època isabelina es va produir també una important renovació de l'arquitectura institucional, en què les cases consistorials de pobles i ciutats van ser objecte d'una reconsideració que podríem denominar monumentalista, ja que s'incorporaven a les façanes columnes i pilastres que, no obstant això, havien perdut la gravetat neoclàssica de l'Ajuntament de Barcelona. Així es pot veure a l'Ajuntament del Masnou, obra del ja citat Miquel Garriga i Roca (1845), on una solució tetràstila d'ordre jònic dona èmfasi al balcó principal, entre els intercolumnis hi apareixen dues interessants escultures al·legòriques que apunten a una representació de l'abundància i riquesa que propicia el poder municipal. Ara bé, la grata composició general de la façana, amb les seves plantes baixa, noble i *mezzanino*, rematada per una balustrada, té més de palauet privat que d'edifici públic.

Més sobri i menys brillant, però molt representatiu dels anys i gustos que es comenten, és l'Ajuntament de Tarragona, obra de Joan Barba i Francesc Rossell (1861-65), on, amb pràcticament els mateixos elements esmentats, els seus autors compingueren un edifici d'una presència institucional més

marcada. Es repeteix aquí, com en d'altres casos, la planta baixa rejuntada en horitzontal amb el seu arc d'accés que dona pas a una bella escala d'honor. A la planta noble, el balcó principal serveix de suport a quatre pilastres jòniques –l'ordre isabelí per excel·lència i l'obligat a qualsevol planta principal–, a les quals correspon a la part alta un àtic amb frontó. La balustrada d'acabament amb bustos; el *mezzanino* sota l'entaulament general i una modesta però interessant iconografia en relleu i dues estàtues, completen aquesta noble façana.

La vella Casa de la Ciutat o palau de la Paeria de Lleida també va conèixer al segle XIX l'addició d'una nova façana (1867-1868), deguda a Agapit Lamarca, on avui s'ha de fer un esforç per recuperar de la part inferior la imatge romàntica del projecte inicial.

Els arquitectes i els mestres de cases

La impossibilitat de reflectir el món obert de l'arquitectura catalana a mitjan segle XX es pot compensar analitzant per sobre l'*Àlbum enciclopédico-pintoresco de Artes Industriales* (Barcelona, 1857), de Lluís Rigalt. El títol de l'obra no pot ser més desconcertant, però el contingut és el millor índex de tot allò que es va esdevenir en l'àmbit de l'arquitectura i del disseny a la Catalunya dels anys cinquanta, moment de màxima incertesa, quan s'ha tancat ja l'ensenyament de l'arquitectura a Llotja i l'horitzó s'albira com a mínim complex i indecís. Mentre Cellers i Casademunt mantingueren les classes d'arquitectura hi havia unes referències i uns models, els resultats dels quals s'han anat comentant, però ara quedava un panorama incert en què novament una institució docent va poder agrupar el món de l'arquitectura. Es tracta de l'Escuela de Maestros de Obras, que, en les seves diverses denominacions d'Escuela de Maestros de Obras y Directores de Caminos Vecinales (1850-55), Escuela de Agrimensores y Aparejadores (1855-59) i Escuela Especial de Maestros de Obras (1859-70), va servir de pont entre la Llotja i l'Escuela de Arquitectura de Barcelona, que començà a funcionar el 1871.

En aquestes escoles es va mantenir viu i amb un altíssim nivell l'estudi de l'arquitectura, de tal manera que les seves classes de construcció o composició, per exemple, ultrapassaven allò que per regla



MIQUEL GARRIGA I ROCA (1804-88): *Ajuntament* (1845). El Masnou. Sota una aparença més pròpia d'una arquitectura privada, l'edifici que Garriga i Roca va construir per al consistori del Masnou és un exemple més del corrent renovador de les seues institucionals a mitjan segle passat. Els elements de l'arquitectura clàssica s'utilitzen ara com a transmissors d'un caràcter monumental molt lligat a la funció de l'edifici.

general es considera que coneix un mestre de cases. L'explicació resulta relativament senzilla, ja que allí es van trobar els últims professors de l'Escola de Llotja i els futurs mestres de l'Escuela de Barcelona. Allí van coincidir experimentats arquitectes amb un nivell d'exigència i competència poc comú, cosa que va repercutir positivament no només sobre els deixebles sinó sobre l'arquitectura a les acaballes de l'etapa isabelina, així com a l'època de la Restauració, en oberta competència amb l'arquitectura de les primeres promocions que sortiren de la jove Escuela de Arquitectura de Barcelona.

N'hi hauria prou de recordar que Josep Casademunt, últim director de les classes a Llotja, s'ocupava a l'Escuela de Maestros de Obras de l'ensenyament de geometria, mentre Elies Rogent (1821-1897), futur primer director de l'Escuela de Arquitectura, es feia càrrec de les classes de construcció, i el murcià establert a Barcelona Francisco de Paula del Villar Lozano (1828-1903), iniciador de les obres de la Sagrada Família i successor de Rogent, com a director a l'Escuela de Arquitectura, de la composició d'edificis. La part de construcció, en els aspectes més tècnics i d'enginyeria de caràcter metàl·lic, va ser reforçada per l'arquitecte Juan Torras Guardiola (1827-1910), que posteriorment fou el quart director de l'Escuela de Arquitectura, de tal manera que, amb un reduït però voluntariós quadre de professors, es formaren un important nombre de mestres de cases que, titulats, van difondre per tot Catalunya aquell gust entre historicista i clàssic, sempre de mig to romàntic i eclèctic.

Tals són els trets de la sèrie de models que Lluís Rigalt (1814-1894), home igualment vinculat a l'ensenyament a Llotja, inclou a l'esmentat *Álbum*, on van desfilant projectes d'arquitectes i mestres de cases que combregaren amb el mateix esperit romàntic de l'època i que, en uns casos, es decantaren pels models clàssics i, en d'altres, pels més carregats d'història, molts dels quals van ser senzillament intercanviables. Per tot això, la simple comparació de les seves làmines, que s'ofereixen als artistes en general com a models, uns de construïts i d'altres simplement com a projectes sense executar, és el millor apropament que pot fer-se per conèixer les coordenades estilístiques i conceptuals d'aquests anys.

Rigalt degué connectar amb els autors que, majoritàriament, eren homes de la seva generació; per sol·licitar dibuixos que poguessin alimentar aquell manual de disseny industrial on, no obstant això, té una àmplia cabuda l'arquitectura i la jardineria, per exemple. Així, entre els mestres de cases hi apareix Josep Fontseré i Mestres (1821-1897), que aconseguí el títol el 1853 i que firmà el projecte d'una masia a Olot que no és altra que la Torre Castanys (1854), avui seu del Museu d'Art Modern d'aquella ciutat. És, doncs, la primera obra important de Fontseré, a qui esperava una llarga i important carrera professional, en la qual la gran *loggia* de la façana, com la resta dels buits, palesen un cert *rundbogenstil*, que els professors de l'Escuela de Maestros de Obras tendiren a difondre entre els alumnes, i molt especialment Elies Rogent. Amb tot, el caràcter general és de clar italianisme, igual que succeeix amb altres projectes de masies, com el projecte firmat pel mateix Villar, molt allunyat ja del rigor neoclàssic de la Torre Llosana, de les dibuixades a Llotja pels deixebles de Casademunt, sota inspiració pal·ladiana i d'altres obres similars.

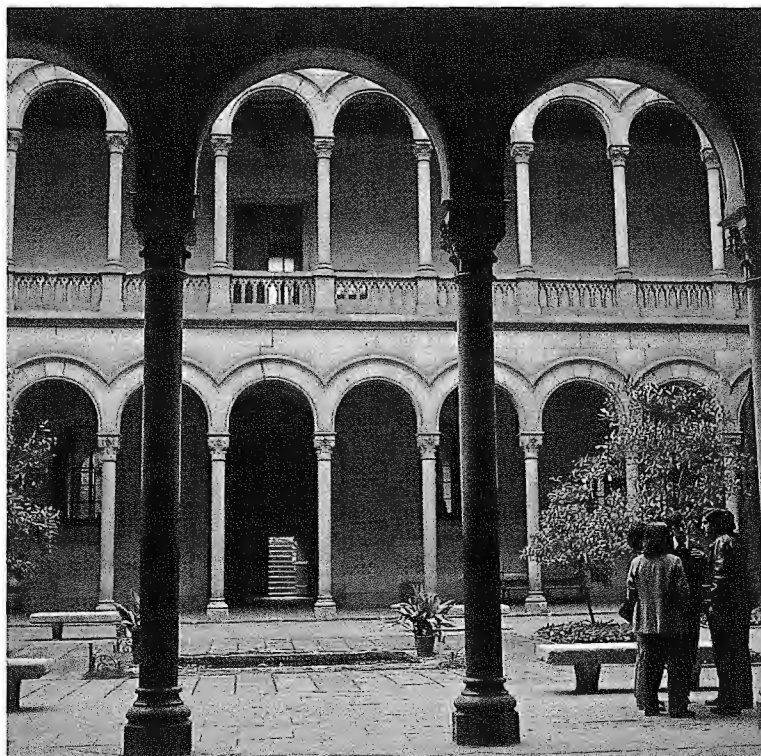
Juntament amb obres d'aquest caire, Rigalt va incloure projectes neogòtics d'altres coneguts arquitectes tals com Francesc Daniel Molina i el seu gran tallavents de la portalada principal de la catedral de Barcelona, avui desaparegut però que es va col·locar el 1852. Així mateix, es veuen a l'*Álbum* les quatre propostes de Miquel Garriga i Roca, que es convertiria aviat en arquitecte municipal de Barcelona, per al monument a Balmes al cementiri de Vic (1850), i així successivament fins a arribar a la sèrie de Rigalt que, sobre un mateix edifici i sense variar el més mínim detall compositiu, ofereix, no obstant això,

les possibilitats d'adoptar allò que ell anomena «estils» grec, romà, bizantí, gòtic i plateresc, és a dir, un revisionisme historicista a gust del client, força habitual aleshores, on roman l'arquitectura i canvia la decoració. Sens dubte aquest divorci representava una nova faceta aportada pel liberalisme romàntic, la tolerància del qual posava fi a la tirania de l'estil únic. Ara només faltava demostrar talent per tal que allò no es quedés en una mera escenografia aparent.

Altres mestres de cases com Francesc Tenas, Andreu Bosch, Pere Prat, Josep Folch i Brossa, Jerònim Granell i Mundet, a més del ja esmentat Fontseré, van anar deixant a l'*Àlbum*, de Rigalt, mostres del seu art emmarcades en el que es coneixia com a «estil modern», és a dir, un incipient eclecticisme que tria del dipòsit de la història allò que més li convé. Sense aturar-se en cadascun d'aquests mestres, caldria si més no fer notar per la seva importància Josep Folch i Brossa en condició d'autor del curiós *Album de arquitectura o Vignola de los arquitectos* (Barcelona, 1864), que ve a ser una altra vegada un repertori de models, a partir dels quals es pot mesurar l'eclecticisme imperant de tal manera que a més dels ordres clàssics hi figuren també «*varios estilos arquitectónicos... Egipcio, Indio, Pérsico, Árabe, Gótico, Bizantino, Renacimiento, etc.*», la nomenclatura i les formes dels quals resulten molt expressives d'aquella tolerància estilística. Per tancar aquest capítol, cal incloure també la personalitat excepcional d'Elies Rogent i Amat (1821-1897), que en l'àmbit docent va tenir una formació molt particular, ja que havent rebut uns cursos d'arquitectura a Llotja, completà la seva formació a l'Escuela de Arquitectura de Madrid, on s'incorporà als cursos superiors i valorà en alt grau l'ensenyament d'Aníbal Álvarez i d'Antonio Zabaleta, els quals, tot just arribats d'Itàlia, parlaren als seus alumnes de la particular bellesa del primer Renaixement italià. Elies Rogent i Amat arribà a escriure agraït: «*Puedo decir que las carteras de los dos profesores artistas estuvieron poco menos que a mi disposición y contribuyeron eficazmente a mis adelantos progresivos.*» Rogent finalitzà els seus estudis el 1849, tornà a Barcelona i començà a vincular-se a l'esmentada Escuela de Maestros de Obras, on va obtenir per oposició la càtedra de topografia i composició el 1850.

L'examen de revàlida de Rogent, previ a l'obtenció del títol d'arquitecte, versà sobre el projecte d'un convent neogòtic, cosa que indica que els models clàssics a l'Escuela de Arquitectura havien deixat pas als de l'Edat Mitjana. Els homes que sortiren aleshores de l'Escuela de Arquitectura tenien altres inquietuds que, en el cas de Rogent i similars, es nodrien d'un esperit romàntic que valorava el paisatge propi i, dins d'aquest, com a referència obligada, l'arquitectura medieval, que expressava al seu torn un sentiment religiós. Quan Rogent comentava les impressions que li havia produït la visita al monestir de Sant Cugat del Vallès, escriu: «*Cuando estudiaba yo los elementos de nuestro arte en las escuelas de la Casa Lonja, las corrientes dominantes en aquel entonces en la Ciudad Condal eran contrarias al verdadero arte cristiano*», és a dir, Rogent, des dels seus anys d'estudiant se sentí inclinat vers l'arquitectura medieval que dibuixava i sobre la qual meditava, deixant de banda les obres neoclàssiques que eren aquelles que «*sólo se apreciaban*». Quant a aquell misticisme artístic, característicament romàntic, va bé de recordar que Rogent estava lligat al grup de *nazarenos* catalans per mediació del seu cunyat Claudio Lorenzale, amb qui féu un viatge per terres alemanyes el 1855 i que va ser, juntament amb Milà, Rubió, Bofarull i d'altres, un dels fundadors de l'Ateneu Barcelonès. Rogent va compartir amb tots ells punts de vista sobre aquestes matèries.

A partir d'aquestes premisses ja s'explica millor l'actitud i significat de l'arquitectura de Rogent. La seva primera intervenció en un edifici medieval va tenir lloc al claustre de Sant Cugat del Vallès (1852), en una obra de consolidació, que fou seguida per la salvació de les restes de l'antic claustre de



ELIES ROGENT I AMAT (1821-97): *Edifici de la Universitat Literària de Barcelona* (1860-71). Barcelona. Claustre. Malgrat la fredor que traspua la façana, l'edifici reflecteix molt bé la religiositat de l'obra de Rogent, en aquest cas aplicada a un edifici civil. Hom no s'ha d'estranyar que un arquitecte que va treballar en la recuperació de nombrosos convents i monestirs catalans convertís els patis d'una universitat en veritables claustres d'inspiració medieval.

Montserrat (1854), l'enderrocament del qual estava pràcticament decidit. No obstant això, l'obra més compromesa i determinant de la història de la restauració a Espanya fou la reconstrucció de Santa Maria de Ripoll, feta sobre la base d'un rigorós estudi dels trets propis de l'arquitectura romànica a Catalunya, i gràcies a això va aconseguir donar-li un to local al marge d'estereotipats models foranis. El primer projecte per a la restauració de l'església i claustre de Santa Maria de Ripoll data del 1865, però el definitiu no es va redactar fins al 1886, quan se sacrificà allò que vertaderament restava de l'arquitectura medieval del monestir en honor d'un fred exercici d'il·lusòria i idealista restauració, una mica naïf i nazareno.

A Rogent no l'acabava de convèncer aquella proposta inicial per a la restauració, i anys més tard escrigué: «*Al trazar en 1865 el proyecto primitivo, conocía poco los principios de nuestro arte regional y faltaban obras técnicas que los explicaran. Para salvar las vallas que encontraba tomé por guías a Caveda, Batissier, Daniel Ramée, Tomás Hope, De Caumont, los Monumentos arquitectónicos de España, el Diccionario de Viollet-le-Duc, los Monumentos antiguos y modernos de Gailhabaud y la*

arquitectura del V al XVII siglos del mismo autor; aparte de algunas monografías que, ni siquiera por referencia, mencionaban nuestros monumentos.» Això és una prova del caràcter llibresc de moltes d'aquestes restauracions que, malauradament, buscaven la unitat d'estil en edificis foranis, i si bé aquest aspecte el va arribar a superar, Rogent sacrificà el vertader caràcter medieval d'aquell singular monestir. Pel que fa referència a aquest aspecte, escrigué encertadament Josep Gudiol, el 1936, el següent: «*Admiradores de los super-restauradores franceses, torturaron los monumentos con injertos sacados de las fuentes literarias de todo el mundo, y sin apreciar la sobriedad sublime del estilo catalán lo vestían de una casaca teatral llena de efectos escenográficos. Cada edificio restaurado, cambiaba la personalidad propia por la de su restaurador. Ripoll, entre otros, fue víctima de la pasión romántica cargada de buena fe. Academias, Universidades y Escuela de Arquitectura, satisfechas de la obra realizada, convirtieron los ensayos entusiastas de unos cuantos investigadores-restauradores-poetas en un sistema definitivo.*»

Però deixant de banda l'obra religiosa i restauradora de Rogent, que va ser objecte d'una entrega dedicada, ara interessa la seva obra civil, que ofereix aspectes molt diferents, des de la Presó de Mataró (1858-63), amb un esquema panòptic, clar i interessant, tractat amb el llenguatge propi d'un establiment

industrial on preval la funció, fins aquell que seria el seu projecte més ambiciós, la Universitat Literària de Barcelona (1860-71).

L'edifici de la universitat que avui es coneix és el resultat d'un primer projecte (1860) sobre un solar que després va ser descartat, seguit d'una segona proposta (1862) sobre el simbòlic lloc que avui ocupa entre la ciutat antiga i l'eixample de Cerdà, projecte aquest darrer que serà objecte d'una reconsideració final. A través d'aquest procés, la idea primitiva va anar decantant-se per la distribució interior, on, per exemple, els patis es transformaren en autèntics claustres d'ascendència monàstica, i la gran escala així com el paranif guanyaren igualment interès en el seu desenvolupament i riquesa ornamental. Aquesta ornamentació contrasta fortament amb l'exterior de l'edifici, que ha estat sempre molt criticat per la seva fredor i escala. Tanmateix, és força interessant aquesta obra que, com poques, recull una tendència viva en l'arquitectura europea contemporània, l'anomenat *rundbogenstil*, amb escassos cultivadors entre nosaltres i que Rogent coneixia bé després del seu viatge a Alemanya. És ben cert que a l'edifici hi apareix de forma insistent aquella imatge de la finestra en arc de mig punt, acompanyat d'una fina motllura que subratlla precisament la volta de l'arc. En suma, un acabat exemple de com es concebia el projecte eclèctic a l'acabament del regnat d'Isabel II, el nom i l'efígie de la qual es recorden al cos central de la façana principal.

L'organització en planta és rígidament axial amb referències clares a la disciplina compositiva apresada a l'Escuela. Al nucli central se situa l'escala d'honor i el paranif i als costats s'obren els dos patis que, amb dues altures, incorporen la imatge comentada del claustre medieval, utilitzant una subtil mescla d'elements romànics i gòtics. Molt diferent resulta el festiu paranif, cobert amb una magnífica armadura de tradició morisca, alhora que introdueix en els seus paraments interiors motius romànics, gòtics, i islàmics, en una combinació policroma que recorda de vegades el món pintoresc recollit per Parcerisa i Villaamil, és a dir, respongue a una agudíssima visió romàntica.

Rogent, amb alguns elements de l'àmplia façana de la Universitat de Barcelona, va compondre altres obres, tal com mostren els projectes per als Ajuntaments de Sarrià i Sant Cugat del Vallès –aquest darrer literalment copiat a Badalona (1877), on es veu més la mà de Rogent que la de Villar Lozano, a qui s'atribueix–, així com els plànols per a la Capitania General de Barcelona, projecte en què intenta disfressar aquell suport *rundbogenstil* amb un guarniment neogòtic. Igualment, als habitatges va introduir també aquells «arcs rodons» tan peculiars, com es pot veure a la Casa Buxeres (1857), a la planta baixa de la qual insisteix en el tema, que tant li agradava i d'ascendència igualment italiana, com és el parament encoixinat, tan de moda aleshores per Europa.

Coincidint amb la finalització de les obres de l'edifici de la universitat (1871), es va posar en marxa l'Escuela de Arquitectura de Barcelona que, dirigida per Rogent com a catedràtic de composició i projectes, ocupava una de les torrasses de l'edifici. Comença llavors l'etapa de maduresa i reconeixement de Rogent, dedicada fonamentalment a l'estudi i reconstrucció de Santa Maria de Ripoll, a impulsar l'excursionisme a la recerca dels testimonis medievals del Principat, a viatjar i escriure petites monografies sobre edificis catalans, a encoratjar la creació de l'Asociación de Arquitectos de Cataluña, a presidir els més importants jurats com el del concurs per al Parc de la Ciutadella, o bé intervenir en tasques de responsabilitat tals com la direcció de les obres de l'Exposició Universal de Barcelona del 1888. En conclusió, Rogent va arribar a tenir una influència i un prestigi decisius en l'arquitectura catalana del vuit-cents, fins al punt de vertebrar generacionalment els homes del romanticisme amb els més joves i genials de l'eclèctisme, ja a la segona meitat del segle.



LLUÍS DOMÈNECH I MONTANER (1850-1923): *Edifici de l'editorial Montaner i Simon* (1881-85). Barcelona. Detall de la façana. El final del segle XIX és un moment de canvi i d'obertura cap a la modernitat que va comportar el segle següent. L'eclecticisme formal va conviure amb una arquitectura del ferro i industrial.

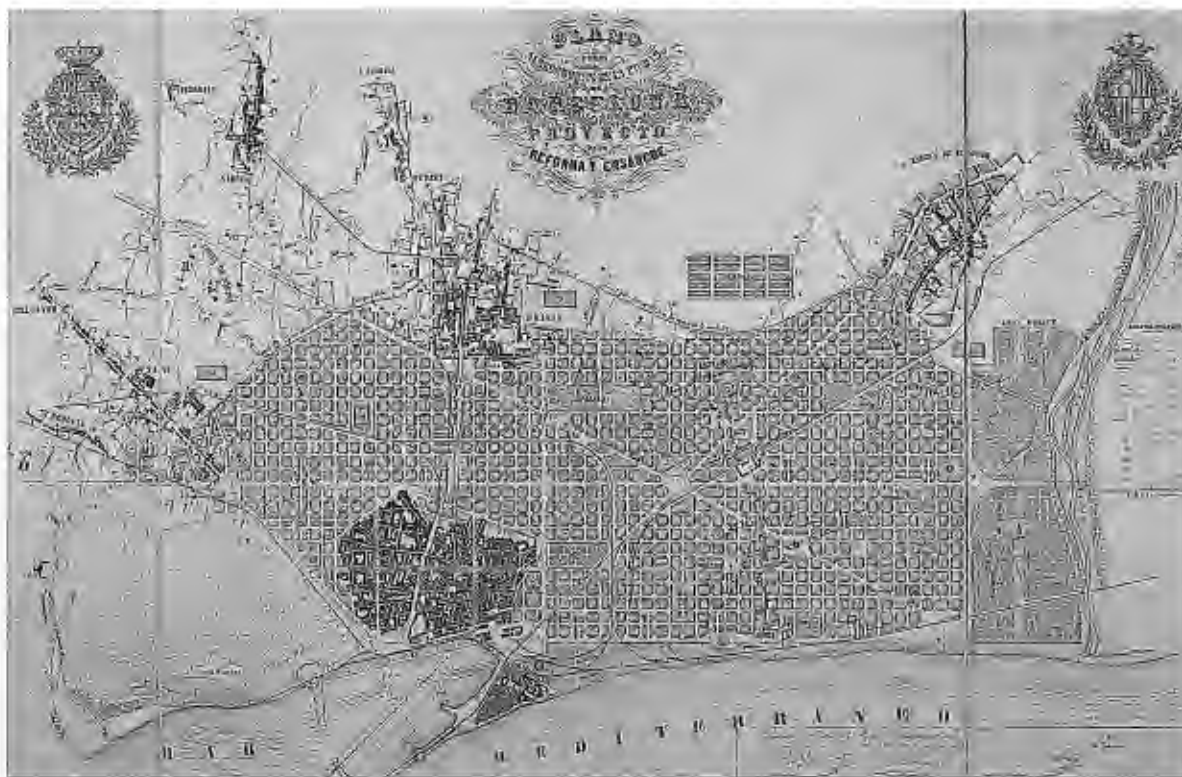
LA CIUTAT, L'ARQUITECTURA I LA INDÚSTRIA

Aquest capítol s'inicia amb la gran lliçó d'Ildefons Cerdà per a l'Eixample de Barcelona, que va configurar l'espai urbà sobre el qual sorgiria l'arquitectura eclèctica dels homes de la generació del 1850. Certament, no deixa de ser sorprenent quan s'analitza l'arquitectura catalana del segle XIX, ultra els aspectes estilístics i constructius, la coincidència generacional dels grans arquitectes. Després de la generació romàntica del 1815, segueix la del 1850, és a dir, la de Lluís Domènech i Antoni Gaudí, nascuts respectivament el 1850 i el 1852. Però si s'observen els anys immediatament anteriors i posteriors es descobreixen, entre d'altres, Rafael Guastavino (1842-1908), August Font (1845-1924), Josep Vilaseca (1848-1910), Pere Falqués (1850-1916), Cristòbal Cascante (1851-1889), Tiberi Sabater (1852-1929), Jaume Gustà Bondia (1853-1936), Josep Domènech (1858-1927); és a dir, la nòmina dels protagonistes de l'arquitectura de l'època de la Restauració en terres catalanes, el denominador comú dels quals fou l'eclecticisme. Aquest eclecticisme va conèixer la seva màxima expressió entorn de l'Exposició Universal del 1888, quan també l'arquitectura del ferro va deixar sentir la seva veu amb especial força.

L'Eixample de Cerdà

Durant el segle XIX i com a resultat d'una llarga sèrie de qüestions polítiques, demogràfiques, socials, econòmiques, filosòfiques i, fins i tot, higièniques, i totes relacionades entre elles, la ciutat experimentà profundes transformacions i propostes amb l'ànim de fer-la més humana, justa i habitable. El simple fet de l'arribada del ferrocarril va alterar el pols i el flux de les ciutats històriques, mentre que el desenvolupament industrial va plantejar nous problemes d'ubicació de fàbriques i barriades obreres. La ciutat, en una paraula, havia quedat en gran mesura obsoleta, mancada de serveis, insalubre, mal comunicada amb l'entorn i inadequada per a una nova societat que coneixia el progrés generat per la Revolució Industrial.

Aquests problemes s'havien pal·liat de manera molt puntual amb la remodelació d'algunes zones de l'interior, segons s'ha comentat més amunt, aprofitant els solars d'edificis desamortitzats, obrint nous carrers com el de la Princesa i places com la Reial, però tot això no deixava de ser una reforma interior d'abast molt limitat. És cert que s'abordaren importants serveis per a la ciutat, com mercats, teatres i cementiris, però la seva situació en els plans quedava molt lluny de ser la més adequada. Sens dubte, es van construir molts edificis particulars, però la bellesa i interès de les façanes no està en consonància amb la higiene, la ventilació i l'assolellament que l'habitatge modern exigia. Les compactes illes sorgides en un parcel·lari de traçat medieval impedièren obrir patis interiors, atesa la manca de sòl, i la xarxa viària resultava insuficient per al moviment interior. Així mateix, la muralla significava un límit infranquejable de cara al creixement de les ciutats, la qual, políticament, es traduïa en manca de llibertat; per aquest motiu l'enderrocament es presentava com un signe de progrés social i ciutadà.



ILDEFONS CERDÀ (1815-76): *Pla Cerdà* (1868). Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat. L'enderrocament de la muralla de Barcelona, l'any 1854, després de dècades de pressions, significava per a la ciutat el primer pas cap a la seva ampliació, renovació i, en definitiva, modernització. El projecte d'eixample proposat per Cerdà solucionava la majoria de mancances d'una ciutat que a mitjan segle XIX encara tenia una estructura medieval.

Eliminada aquesta barrera, va sorgir com a alternativa a la reforma de l'interior de la ciutat la idea del seu creixement planificat, és a dir, l'eixample. El d'Ildefons Cerdà per a Barcelona va ser una de les aportacions més notables a la història de l'urbanisme de tots els temps. Però caldrà veure com fou aquest interessantíssim i polèmic procés del projecte de la nova ciutat de Barcelona, que posteriorment els mestres de cases i arquitectes de l'anomenada generació de l'eclecticisme contribuirien a assimilar en la seva concepció arquitectònica.

El primer pas que va haver de donar-se va ser l'enderrocament de la muralla que, sobre el paper, es va iniciar amb un concurs convocat per l'Ajuntament (1840) per premiar amb una medalla d'or el millor estudi sobre els avantatges que reportaria a Barcelona i a la seva indústria l'eliminació de les muralles. El segon esgraó va ser el de la creació d'una Junta d'Enderrocament (1843) que inicià el desmantellament de les defenses de la ciutat per la part de terra, posteriorment aturat, fins que finalment el 15 d'agost de 1854 una Reial Ordre donava satisfacció a la sol·licitud de l'Ajuntament, així com altres corporacions de Barcelona, permetent l'enderrocament de les muralles «*para que su creciente población pueda extender-se en un espacio mayor que el que en el día ocupa*»; es beneficiava, així, la indústria i el comerç de la ciutat.

Mentrestant, alguns dels arquitectes actius a Barcelona en aquells anys havien avançat les seves propostes d'eixample de la ciutat. El més primerenc i batallador va ser Antoni Rovira i Trias (1816-1889), autor de singulars obres a Barcelona com la imponent *loggia* octàstila d'ordre corinti que incorporà el 1856 el Palau Moja, en substitució d'una vella galeria del segle XVIII que, en el seu dia, s'obria a un jardí. De Rovira se'n tornarà a parlar també com a autor del ferri mercat de Sant Antoni, però ara interessa sobretot la seva participació en el procés de l'eixample barceloní, des de l'any dels primers enderrocaments de la muralla (1843), de la Junta dels quals en formà part, passant pels seus articles sobre les millores de la ciutat publicats al *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes* (1846), fins a la plasmació del seu projecte d'eixample, que fou el premiat per l'Ajuntament en el concurs que es va obrir el 1859 amb aquesta finalitat.

Per a Rovira el creixement de la població s'organitzava en forma de ventall, el radial barnillatge del qual partia del nucli històric de la ciutat i es comunicava amb Sants, Gràcia, Sant Andreu i altres pobles pròxims a la capital. Sense arribar a ser un anell, tenia alguns aspectes formals que fan pensar en el Ring de Viena, que en aquell temps (1858-59) sistematitzava el creixement. No obstant això, hi havia en el projecte de Rovira un excés acadèmic quant a l'organització rigorosament axial del pla entorn del qual es convertia en eix major de l'eixample, és a dir, la connexió de Barcelona amb Gràcia; després es repartia a dreta i esquerra, tot exactament igual: places, jardins, illes, mercats, fonts, etc. Un canal circumdava la primera zona de l'eixample i s'endevinaven més enllà fórmules estrellades de clara inspiració francesa, que posaven fi a una solució de creixement limitat.

A aquest concurs del 1859 s'hi presentaren en total catorze projectes, entre els quals hi havia els de Garriga, Francesc Soler i Josep Fontseré. Dels tres el més interessant era el de Miquel Garriga, arquitecte des del 1838, que ja ha estat citat en relació amb el primer Teatre del Liceu de Barcelona, l'Ajuntament del Masnou i els projectes per al monument a Balma al cementiri de Vic, als quals es podria afegir ara la senzilla però elegant remodelació de l'Ajuntament de Mataró, en què es renunciava als ordres arquitectònics, aspecte que li permetia una major llibertat per a la distribució de les plantes i buits. Amb anterioritat a l'esmentat concurs, Miquel Garriga s'havia dedicat a donar forma al seu projecte d'eixample, de tal manera que el 1858 ja havia publicat una *Memoria descriptiva del anteproyecto de ensanche de la ciudad de Barcelona*.

L'eixample de Garriga se situava en el pla entre Barcelona i Gràcia amb solucions radials en les zones de respecte militar immediates a la Ciutadella i Montjuïc. L'arquitecte proposava dos sistemes d'ordenació diferents, ja que mentre a la part de Montjuïc el record de Hausmann resultava molt clar, la part d'eixample cap a Gràcia responia a esquemes ortogonals molt tradicionals, en la idea d'evitar la monotonia que confon el vianant: «*Prefiero vías en todas direcciones que acortan las distancias.*» Com a elements coincidents amb el que seria el pla Cerdà, no és debades recordar que Garriga havia concebut alguns eixos i places que correspondrien d'alguna forma al Paral·lel, Gran Via i plaça de Catalunya. La *Memoria* descriu també com es formarien les «grans illes», la majoria de dos-cents metres de longitud amb cent quaranta de latitud, capaces de contenir espaisosos habitacles amb deliciosos jardins. Els carrers, tots seguits, tindrien generalment deu metres d'amplada; alguns, vint, i els passejos, cinquanta.

El projecte de Soler resultava excessivament elemental pel que fa al monòton repartiment de vials i illes, d'exasperant reiteració, que no aconseguia eclipsar els amplis jardins projectats. Per la seva banda, el de Fontseré és tot el contrari. Sembla un mostrari de solucions possibles amb massa elements de clara inspiració barroca tardana i francesa. Si Rovira fou el guanyador virtual del concurs, Soler, Fontseré i Francesc Daniel Molina reberen un accèssit cadascun.

És aquí on sorgeix amb força la proposta d'eixample presentada per l'enginyer de camins Ildefons Cerdà (1815-1876), que es va tramitar i aprovar al marge del concurs de l'Ajuntament de Barcelona, en línia directa amb el Govern central, cosa que va suscitar un enfrontament polític sense entrar en les qualitats intrínseques del projecte (1859-60). Avui dia ja ningú no discuteix l'exemplaritat de l'eixample barceloní, ni es posa en dubte la personalitat de Cerdà, ja que no fou solament l'autor d'una de les eines més eficaces per a la planificació del creixement urbà al segle XIX, sinó que la seva figura s'ageganta com a pioner de la moderna ciència de l'urbanisme. Idees i conceptes propis nodreixen les pàgines de la seva coneguda *Teoría general de la urbanización* (1867), en la qual s'aplegaven escrits anteriors.

El 1855, la Jefatura de Ingenieros de la Capitanía General de Barcelona publicava el primer plànol topogràfic fiable de la rodalia de Barcelona, a escala 1/5000, que havia encarregat Ildefons Cerdà amb la finalitat que servís de base per a la formació del projecte d'eixample. Al final d'aquell mateix any Cerdà acabava de redactar una primera Memoria de l'Anteproyecto del Ensanche de Barcelona, feta per compte seu i amb l'autorització del Govern, on reconeixia que l'eixample d'una població preexistent era una de les «*cuestiones mas complejas y trascendentales que pueden ofrecerse a un Ingeniero, porque en él ha de sujetarse a las condiciones de salubridad, comodidad y economía de los habitantes*». En aquesta memòria s'albira ja la meticulositat analítica i estadística amb què Cerdà abordà, de manera global i particular, tot allò que afectava la ciutat i els seus habitants, arribant fins a límits sorprenents, tot això sense oblidar «*la necesidad de conservar el equilibrio entre todo género de intereses legítimos*». A aquesta memòria va seguir una *Teoría de la construcción de las ciudades aplicada al proyecto de reforma y ensanche de Barcelona*, el 1859, l'any del concurs en què no participà Cerdà i es premià l'eixample de Rovira. Però Cerdà va seguir madurant el seu projecte redactant instruments diversos com les ordenances de construcció i policia urbana, així com l'estudi econòmic de l'eixample que lliurava al Ministerio de Fomento al gener del 1860. En acabar el mes de maig d'aquell any, un Reial Decret autoritzava la construcció en els terrenys de l'eixample d'acord al pla Cerdà.

La idea de Cerdà era molt més ambiciosa que els projectes de Rovira i altres concursants del 1859, ja que ocupava una superfície més àmplia de la plana, i comprenia des de Montjuïc fins al riu Besòs i arribava



ILDEFONS Cerdà (1815-76):
Pla Cerdà (1868). Barcelona,
Museu d'Història de la Ciutat.
Detall. Cerdà va saber
redefinir de manera
extraordinària el traçat
ortogonal més tradicional,
i va estructurar tota una ciutat
a partir d'un mòdul inicial que
era l'illa de cases quadrada
amb els angles escapçats.
El minuciós estudi previ al
projecte li va permetre traçar
unes vies de circulació i unes
infraestructures adients als
problemes de la ciutat que
encara avui són vàlides.
La funcionalitat i el
racionalisme del projecte,
però, no exclouien un cert
esteticisme de les solucions.

fins al poble de Gràcia en direcció a la muntanya. El traçat responia a una quadrícula de carrers paral·lels al mar, tallats per altres de perpendiculars; donava lloc, així, a un gran tauler sobre el qual se superposaven dues grans vies en forma de creu de Sant Andreu, les avingudes Meridiana i Diagonal. Aquestes, tallant la trama, s'encreuaven a la gran plaça de les Corts Catalanes, travessada també pel gran eix de la Gran Via, paral·lel al mar. Mentre que els carrers tenien una amplada de 20 metres, totes aquestes grans avingudes en sumaven cinquanta, igual que el Paral·lel. Entre tots aquests vials, Cerdà va distribuir un canviant joc d'illes de 133 metres de llargada, els angles de les quals es convertien en els coneguts xamfrans, de tal manera que les interseccions dels carrers es transformaven en encreuaments octogonals. Aquestes illes es van concebre de forma oberta amb generosos jardins en el seu interior, es trencava així el «divorcio inmoral que existe entre la higiene, el arte y la economía de las construcciones». L'equilibri i la distribució dels serveis, el tema de la higiene a escala urbana, els aspectes socials, la modulació del pla a partir de l'illa i el control de la densitat de població foren altres dels molts aspectes que fan difícilment esgotable aquesta bella realitat que va arribar a ser l'Eixample de Cerdà. Ni tan sols la posterior malversació d'aquesta preuada herència urbanística ha estat capaç de

destruir la seva racional i intrínseca bellesa, en la qual es compendia el bo i millor de l'arquitectura de l'eclecticisme. La posterior experiència dels eixamples de les ciutats espanyoles beuri en la referència obligada que és l'experiència de Cerdà, que, personalment, va arribar a redactar documentadíssims estudis sobre la reforma de Madrid (1860) els mateixos dies en què es gestava i aprovava el seu propi Eixample d'acord amb el Plan Castro.

La generació de l'eclecticisme

Cada vegada es fa més necessari apropar-se generacionalment a l'arquitectura per tal de veure allò que des de fora, més enllà del talent personal de cada arquitecte, els va afectar tots en la mateixa mesura com a circumstància existencial. Si el mètode de les generacions va donar un excel·lent resultat per ajudar a entendre més bé la pintura del Renaixement italià, convindria aplicar-lo amb més freqüència a altres àmbits de la història de l'art i de l'arquitectura. Aquest prisma generacional podria explicar moltes coses com, per exemple, el fet que els anys de formació d'aquests arquitectes nascuts pels volts del 1850 van coincidir amb l'obertura de l'Escuela de Arquitectura de Barcelona, que va començar a funcionar el 1871, tot i que alguns arquitectes com Font, Vilaseca o Lluís Domènech encara es van titular a la de Madrid.

Però en una escola i en l'altra les qüestions, els textos i l'orientació dels estudis resultaven anàlegs, i participaven de les grans qüestions que en aquells anys influenciaven l'arquitectura i construcció de tot Europa, com podien ser la crisi del concepte d'estil a favor de l'eclecticisme o bé l'ús del ferro en l'arquitectura. Aquella generació del 1850 s'acabà titulant a la dècada dels setanta, i va assolir en general bona part dels primers anys del segle xx, en què molts d'ells s'endinsaren en l'atractiu jardí del Modernisme, episodi que queda ja fora d'aquestes línies. Aquí el límit és el 1888, any de l'Exposició Universal de Barcelona, que marca un límit natural de la producció primera dels homes del 1850.

N'hi ha prou de veure la primera producció de Lluís Domènech i Montaner



LLUÍS DOMÈNECH I MONTANER (1850-1923): *Edifici de l'editorial Muntaner i Simon* (1881-85). Barcelona. Vista exterior. Lluny de l'homogeneïtat d'estil més acadèmic, Domènech i Montaner concreta, ja en aquesta obra primerenca, allò que plantejava en els seus escrits: «Apliquem obertament las formas que las novas experiencias y necessitats nos imponan enriquezilas y dántloshi expresió ab los tesoros ornamentals que los monumentos de todas las épocas y la naturaleza nos ofrecen.»

(1850-1923), l'Editorial Montaner i Simon (1881-85), per reconèixer aquella voluntat certa d'eclecticisme, que es troba tan distant del que feien els homes de la generació de Rogent com d'allò que després esdevindrà la seva personal participació en el Modernisme. D'aquesta manera, resulta inútil parlar davant de la façana de maó de la citada editorial barcelonina de premodernisme, tret que es faci en termes estrictament cronològics i mai conceptuals ni formals, tal com succeeix amb el cafè restaurant de l'Exposició Universal del 1888.

Pel que fa al jove Antoni Gaudí (1852-1926), considerat un excepcional arquitecte eclèctic –a pesar de l'escàndol que pugui suscitar entre els qui tenen un concepte molt pobre de l'eclecticisme del segle XIX–, no hi ha paraules per judicar el valor de la seva obra. El fet que la seva arquitectura sigui genial no dóna el dret a negar la circumstància existencial a la qual pertany cronològicament i mentalment. El projecte arquitectònic de Gaudí queda, doncs, acotat dins de l'eclecticisme i ostenta un talent de difícil equiparació en el panorama nacional i internacional. Gaudí va convertir en un caprici tota la seva arquitectura, incorporant-hi aquell atractiu de l'insòlit que tant va fascinar la societat de la fi de segle. La capacitat de ser sempre original sense esforç va fer que cadascuna de les seves obres fos un replantejament de la seva pròpia arquitectura, en què posava en qüestió la solució anterior des de la planta i distribució de l'edifici fins a l'efecte dels materials emprats. Això pressuposa un exercici esgotador que només als grans creadors els és donat com un obsequi natural.

Abans s'ha apuntat que les seves obres tenen un efecte de ruptura –gairebé de desafiant rebuig respecte al que va aprendre a l'Escuela de Barcelona– amb els seus mestres i companys. Gaudí es va arriscar a pensar pel seu compte i va saber sortir de la inèrcia en la qual li corresponia inserir-se. Va gosar dibuixar amb sinceritat allò que pensava i no allò que havia de fer o s'esperava que fes. La llibertat que li oferia l'eclecticisme unida al seu talent personal va conduir Gaudí a límits que si avui els admirem per la força i bellesa, en el seu temps representaren les imatges més insòlites que podia oferir l'art de l'arquitectura i de la construcció. Gaudí representa una fractura en la història de l'arquitectura, esdevinguda en uns anys en què ni la pintura, ni l'escultura, ni la literatura, ni la música no tenien una personalitat anàloga. És més fàcil trobar en el camp de la ciència i de la tècnica canvis i avenços paragonables a l'obra de Gaudí, que en l'àmbit de la creació artística pròpiament dita.

El primer projecte important data del 1883, el de la Casa Vicens. Maçonat, maó i revestiment ceràmic, a més de l'excel·lent labor de ferro en la tanca i porta, anuncien el seu interès per la barreja de materials, així com la textura i el color. La imatge de l'edifici és absolutament nova, eclèctica, i si bé és cert que té una certa aroma orientaltitzant, aquesta no és mai directa en les seves façanes, ans molt subtil.

El mateix any en què van començar les obres de la Casa Vicens s'iniciaren les del Capricho a Comillas (Cantàbria), nom que indica de quin tipus d'arquitectura es tracta i en quina tradició s'insereix. No és més que una vil·la d'esbarjo, contrastadament veïna del greu palau del Marquès de Comillas que va fer Martorell, davant del qual es veu la frescor del projecte de Gaudí. De nou, pedra, maó i ceràmica vidriada són els components de la seva fàbrica, sense oblidar el ferro amb el qual s'arriba a solucions inversemblants quan una balconada es converteix en banc per seure-hi. El que més crida l'atenció és la torre mirador, amb un deix de minaret mameluc, que representa vertaderament el «caprici» del Capricho de Comillas. Tanquen aquesta primera sèrie d'obres els pavellons de porteria i cavallerissa de la finca Güell a Pedralbes (Barcelona), que avui donen acollida a la catedral Gaudí. Torna a ser un altre caprici arquitectònic de volums diversos, la jerarquia dels quals acostuma a estar accentuada a les cobertes per un motiu plàstic de color i formes molt

característics d'aquests anys. Peça fonamental del conjunt és el gran reixat de ferro que, figurant-hi un feroç dragó vertaderament extraordinari, com si es tractés d'un guardià, permet mesurar l'expressionisme poètic de Gaudí.

És prou conegut el primerenc suport que l'industrial català Eusebi Güell Bacigalupi donà a Gaudí. Tal mecenatge es concretà en l'encàrrec del projecte (1886) del Palau Güell a Barcelona, obres que finalitzaren el 1889. És una de les obres més complexes de l'arquitecte, per tot allò que va voler experimentar i introduir-hi. Contrasta l'ordenada imatge funcional de la façana amb la complexitat de la distribució interior i criden força l'atenció els arcs parabòlics que serveixen de doble ingrés al palau, amb una forma constructiva que és una de les claus fonamentals de Gaudí.

El Palau Güell va créixer sobre un solar de reduïdes dimensions, es va veure obligat a introduir-hi un vast programa que s'acompleix a cada planta d'una manera diferent, des dels soterranis fins al terrat. Potser el més sorprenent és el

pati de la planta noble, la cúpula del qual sobre petxines suposa el buidat del cor de l'edifici en tres alçades, la qual cosa proporciona una llum d'efectisme quasi barroc. Si la concepció és absolutament sorprenent no ho és menys la construcció: ferro al descobert, columnes, pilars, revestiments marmoris, ceràmics i de fustes fines, sostres, així com la manera d'obrir el mur de càrrega de la façana del carrer, per captar el màxim de llum seguint un vell principi vist en les grans catedrals gòtiques. Per altra banda, els recorreguts que s'originen a les plantes amb tot tipus de sorprenents divisions i transferències, així com la comunicació vertical entre aquelles, obliguen a un passeig arquitectònic davant del qual s'exhaureixen les paraules. Al terrat dansen acabaments i xemeneies entorn de la punta que remata la cúpula interior, i inicien un ball escultòric que culminarà, anys a venir, en la Pedrera. Ras i curt, no hi ha al palau Güell estil, sinó arquitectura.

L'Exposició Universal de Barcelona del 1888 marca un moment significatiu de l'eclecticisme català, començant per l'Arc del Triomf, d'accés al recinte, vertader anunci als visitants de l'Exposició d'aquella nova arquitectura que emprava materials, formes i colors en una original combinació. En fou l'autor Josep Vilaseca (1848-1910), que havia obtingut el títol a l'Escuela de Madrid el 1872, i si bé sempre es diu que l'Arc de l'Exposició té un doble deute envers el món romà, com a model, i envers l'estètica mudèjar, pel que fa a



JOSEP VILASECA (1848-1910): *Arc de Triomf* (1888). Barcelona. Les construccions per a l'Exposició de l'any 1888, començant per aquest arc de triomf d'accés al recinte, van consolidar una clara aposta per l'eclecticisme que introduí alguns anys abans Domènech i Montaner. En aquest cas, els models són l'arquitectura romana per a l'estructura i la mudèjar per a la decoració, juntament amb el maó com a element més característic.



LLUÍS DOMÈNECH I MONTANER (1850-1923): *Cafè restaurant de l'Exposició Universal de Barcelona* (1887-88). Barcelona. L'èxit de l'obra *El castell dels tres dragons*, l'estrena de la qual va coincidir amb l'Exposició de l'any 1888, va fer que els barcelonins, per la manifesta estètica medieval d'aquest edifici, el bategessin amb aquest nom. De nou l'estructura de ferro i el revestiment de maó eren els elements fonamentals per bastir l'edifici.

l'Exposició, que afortunadament es conserva. El seu potent i torrejat volum de maó descansa en una sòlida estructura fèrria interior calculada per Torràs, que passa desapercibuda sota la vestimenta del suposat medievalisme de les seves façanes, essencialment literari (torres, merlets, escuts, etc.) i eclèctic, d'acord amb el nom amb què va ser batejat popularment: Castell dels Tres Dragons.

En la necessitat de resumir l'obra ingent que representa l'activitat edilícia anterior a l'Exposició del 1888, finalment cal fer esment d'altres obres eclèctiques significatives, degudes tant a arquitectes com a mestres de cases. En la línia de l'arquitectura monumental, representativa i institucional, hi ha, sens dubte, el Palau de Justícia de Barcelona, iniciat el 1888 i degut al mateix arquitecte que va fer la renovació de l'Acadèmia de Ciències i Arts (1883), Josep Domènech i Estapà (1858-1917), que en aquesta ocasió tingué la col·laboració d'Enric Sagnier. El Palau de Justícia expressa com pocs edificis la manera de compondre i ornamentar l'arquitectura eclèctica que aquí, per la seva comesa, utilitzà un llenguatge grandiloqüent, però ben construït i amb caràcter, els aspectes positius del qual no sempre s'han sabut apreciar.

Més modest, però modèlic en la seva condició eclèctica, és el Casino Mercantil de Barcelona, conegut vulgarment com el Bolsín, l'autor del qual fou el mestre de cases Tiberi Sabater Corner (1852-1922), titulat a l'Escuela de Maestros de Obras de Barcelona el 1872, és a dir, formava part de la mateixa generació objecte aquí d'anàlisi. El Bolsín es va fer entre el 1881 i el 1883, i en la seva rica decoració hi

la decoració, sembla que pesa més el fet que l'arc estigui construït a base de maons que no pas que obeeixi realment a un esperit o formes mudèjars.

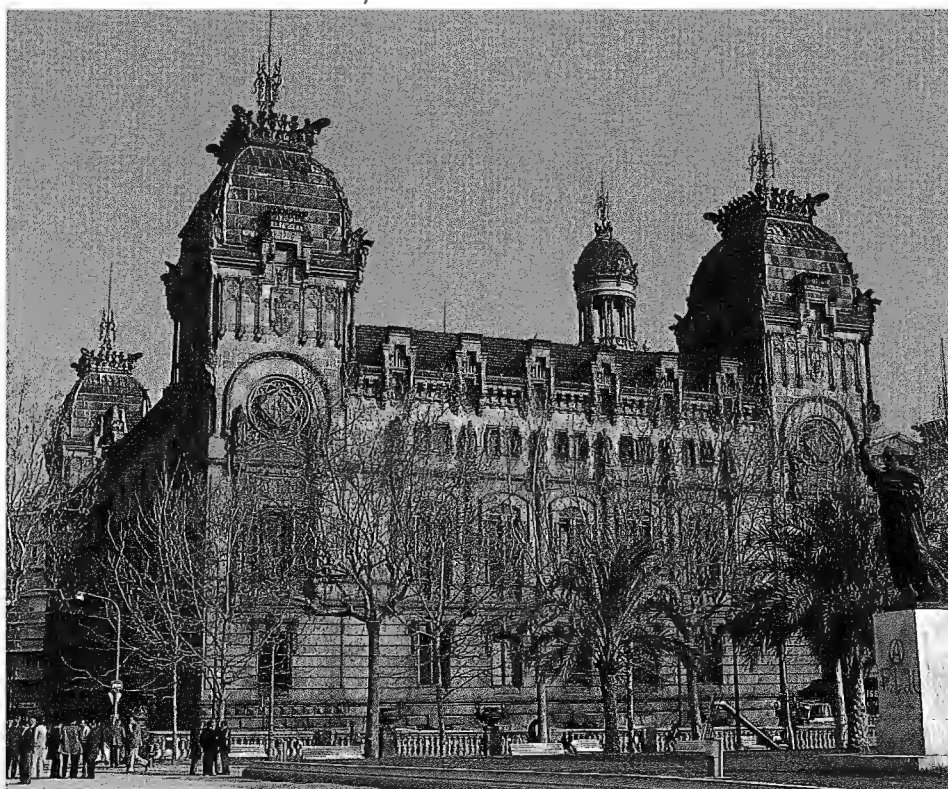
Nomenat Elies Rogent director de les obres de l'Exposició, els pavellons més importants van anar a càrrec d'un grup molt selecte d'arquitectes barcelonins, tals com August Font (1845-1924), autor del desaparegut Palau de Belles Arts, en el qual vestia amb llenguatge eclèctic una estructura metàl·lica de Torràs; Pere Falqués (1850-1916), titulat per l'Escuela de Madrid el 1873, a qui es devien els desapareguts palaus de Ciències, de discreta arquitectura sense filiació precisa i clarament eclèctica, així com el més interessant d'Agricultura, en maons i amb tocs de ceràmica vidriada, en un estil suposadament àrab, de cap manera historicista, i Lluís Domènech, autor del també desaparegut Hotel Internacional –amb interessantíssim pati i escala d'honor– i l'esmentat cafè restaurant de

subjau un pòsit classicista (encoixinats ordres i frontons) però que ho articula tot d'una manera molt particular, cosa que faria en altres obres barcelonines com el palau Marçet (1887), avui molt alterat.

Entre els edificis catalans més curiosament eclèctics d'aquesta època cal destacar el Museu Biblioteca Balaguer (1882-84), de Vilanova i la Geltrú (Barcelona), del mestre de cases barceloní Geroni Granell Mundet (1834-1889), titulat el 1854 i autor també d'una sèrie de palauets neomoriscos de Barcelona, com els d'Antoni Almendro i del comte de Belloch, dels anys 80 aproximadament. El Museu Balaguer es mou en una direcció molt diferent i és un exemple característic d'aquell eclecticisme lliure, no compromès, a pesar de l'articulació de les façanes amb un ordre que té quelcom de neoegipci, ordre que es repeteix en el temple rematat amb cúpula que va sobre l'eix de la seva façana principal i que sembla que entrava en el gust del seu fundador, l'escriptor i polític Víctor Balaguer.

Mai no es ponderarà prou la participació dels mestres de cases en la construcció de la ciutat durant el segle XIX (els Balet Nadal, Serra Pujals, Bassegoda, etc.) i, malgrat tot, a molts d'ells es deuen edificis i conjunts tan significatius com el parc de la Ciutadella de Barcelona, del ja citat mestre de cases Josep Fontseré i Mestres. Aquest es va presentar al concurs convocat per l'Ajuntament (1871) per a la formació d'aquest parc, la ubicació del qual sobre l'antiga Ciutadella no estava prevista en el Pla Cerdà, atès que l'enginyer havia pensat portar la Diagonal fins al port. No obstant això, Fontseré va saber integrar amb naturalitat el parc a l'Eixample de Cerdà i això, molt probablement, va fer que el jurat es decidís a atorgar-li el primer premi sobre altres notables concursants, com l'italià Carlo Macchiachini. Aquí interessa remarcar que aquest conjunt, en el qual es donen la mà l'arquitectura i l'escultura, l'aigua i la vegetació, on es conserven alguns pavellons de l'Exposició del 1888, etc., és un dels llocs on millor es percep l'esperit de l'eclecticisme, efectista i vitalista, aspectes que conflueixen en la famosa font de la Cascada, dissenyada també per Fontseré.

Com a final d'aquest apartat, es posarà esment en una de les figures més destacades de l'arquitectura catalana del segle XIX, Joan Martorell Montells (1833-1906), que personifica com ben pocs l'esperit de l'eclecticisme. Martorell va pertànyer a una generació anterior que aquí s'ha anomenat de l'eclecticisme, però la seva personalitat va aglutinar un gran



JOSEP DOMÈNECH I ESTAPÀ (1858-1917): *Palau de Justícia* (1888). Barcelona. Vista exterior. Aquest palau, que molts autors situen ja dins del Modernisme, és un bon exemple de la consolidació del llenguatge eclèctic de les darreres dècades del segle XIX com a fonament essencial de l'arquitectura modernista dels primers anys del segle XX.

nombre d'arquitectes joves, igual que va succeir amb Elies Rogent. Tots dos van tenir una gran ascendència sobre les primeres promocions de l'Escuela de Arquitectura de Barcelona. Ara bé, l'obra de Martorell va estar molt polaritzada pels encàrrecs de tipus religiós, per la qual cosa aquí només se l'esmentarà en relació amb l'edifici civil més notable que va projectar, el palau de Sobrellano (1881-88), a Comillas (Cantàbria), per a Antonio López i López. El palau no deixa de ser un caprici «gòtic», però sotmès, de tal manera, a una interpretació eclèctica que mai no podria interpretar-se com a obra neogòtica. En aquest aspecte, el palau episcopal de Gaudí d'Astorga (Lleó), obra projectada pels volts del 1883, és més rigorosament historicista, més directament neogòtic i formalista que el palau de Sobrellano del seu admirat mestre. La façana principal és un bell mirador, que domina el poble, el paisatge frontaler i, sobretot, la pia fundació del Seminari, mentre que la façana posterior, sobre el jardí, ofereix una portada que gairebé té més un sentiment religiós que de palau civil. Com no podia ser d'una altra manera, a la immediata capella panteó, Martorell hi va fer servir el mateix llenguatge, amb què harmonitzava l'edifici religiós amb el civil.

El ferro i la indústria

L'arquitectura de ferro i d'acer constitueix sens dubte una de les facetes més novedores del segle XIX com a expressió legítima de la Revolució Industrial. L'aparició del ferro com a material de construcció i el seu ús en l'arquitectura, des de la religiosa i civil fins a la de caràcter industrial, va moure envers posicions diferents tant els tècnics com la societat. Ja és sabut com va dividir l'opinió francesa la imatge metàl·lica de la seva Torre Eiffel a París, per a l'Exposició Universal del 1889, en què uns s'hi adheriren cegament i d'altres la condemnaren de la manera més agra, començant pels signants del famós manifest en nom del bon gust. Anàlogament, a Espanya i, més concretament, a Catalunya es va produir aquest debat del qual són bons testimonis les discussions que sobre el ferro i l'arquitectura tingueren lloc durant el Primer i Segon Congrés Nacional d'Arquitectes celebrats a Madrid (1881) i a Barcelona (1888), respectivament. Els avantatges i inconvenients del nou material feien que la balança s'inclinés a favor o en contra del seu ús, ja que mentre que des del punt de vista constructiu semblava que tot eren avantatges, la qüestió canviava quan s'abordaven els problemes estètics.

En el Segon Congrés Nacional d'Arquitectes, la celebració del qual es va fer coincidir amb els dies de l'Exposició del 1888, es discutiren amb passió i enorme interès no només les qüestions tècniques i estètiques que afectaven el ferro i els seus derivats, sinó els nous aspectes econòmics i morals que suscitava el seu ús. Entre els més refiats partidaris del ferro hi trobem Domènech i Estapà, i Joan Torràs, l'anomenat «Eiffel català», que defensaven les possibilitats reals del nou material per expressar-se com a nova arquitectura, mentre que d'altres, com Joaquim Bassegoda i Amigó, es mostraven més prudents i contemplaven la utilització del ferro amb un sentit restrictiu, ateses les limitacions tècniques i estètiques.

Aquells debats, units als articles, conferències, etc. que es van produir en aquests anys, van tenir lloc al marge de l'abassegadora entrada del ferro i de l'acer en la construcció, amb una tecnologia que millorava dia a dia abaratint costos, escurçant el temps de construcció, etc. La febre del ferro va crear unes expectatives gairebé màgiques i va revolucionar l'art de la construcció i va incorporar una imatge inèdita en l'arquitectura de la ciutat a través d'estacions, porxos, pavellons, quioscos i mercats, de caràcter industrial, cosa que va generar desconfiança i temor. Malgrat tot, durant uns quants anys el ferro va venir a representar

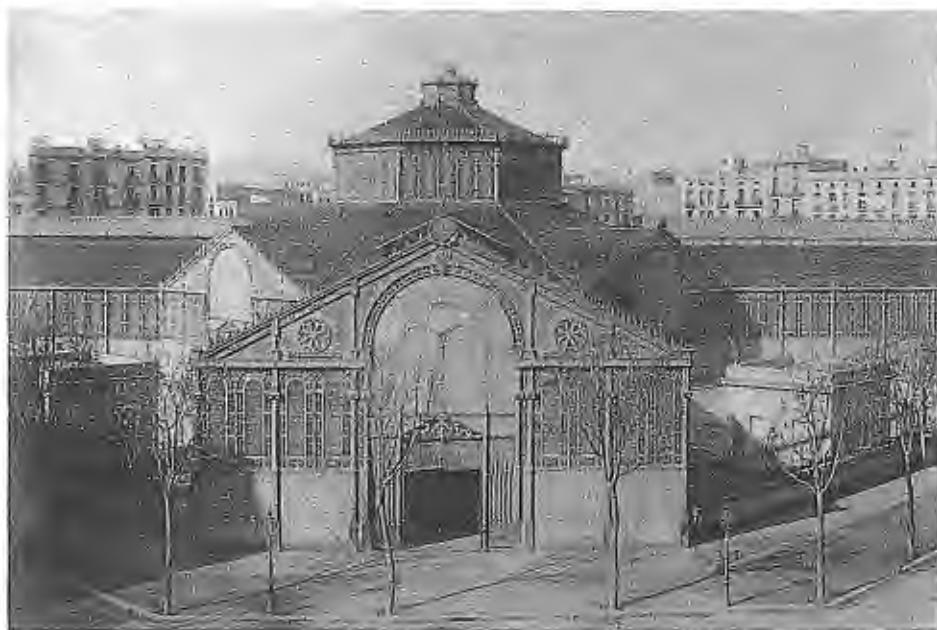
progrés fins que nous materials com el formigó armat el van desplaçar, i així es va iniciar la destrucció de tota una cultura material i industrial que va caracteritzar el segle XIX com una segona edat del ferro.

Tot i que la nostra capacitat de desenvolupament siderúrgic no era comparable amb altres països d'Europa i Amèrica, es va donar a Catalunya un important nombre d'obres, arquitectes, mestres, enginyers i cases constructores que han llegat un patrimoni industrial avui pràcticament desaparegut, del qual es rescaten algunes referències bàsiques. Entre elles cal destacar l'activitat de companyies constructores com la primera etapa barcelonina de Bonaplata i la Maquinista Terrestre i Marítima, la qual, sota la Restauració alfonsina, va estar al capdavant de la producció espanyola i els productes de la qual van assolir un nivell qualitatiu i quantitatiu que no han d'envejar res dels tradicionals competidors belgues i francesos, alhora que va arribar a ser la primera firma de construccions metàl·liques del país, per sobre de Bonaplata (Sevilla), Jareño (Madrid), Zorroza (Bilbao), Asins (Madrid), Fábrica de Mieres (Astúries) i Moneo (Salamanca), entre d'altres.

La primera empresa important va ser la que Josep Bonaplata va obrir cap als anys finals del regnat de Ferran VII quan, el 1831, va decidir muntar uns tallers a Barcelona, segons recull Madoz, «*con máquinas de hilados y filatures de estambre y algodón por los sistemas de Keint y Danforth, traídas del extranjero y movidas por el vapor*». Però, d'altra banda, Josep Bonaplata es proposava muntar una foneria per construir-hi màquines i tot tipus de peces de construcció, com columnes, bigues, balcons, ferramentes, etc. L'empresa es va posar en marxa el 1832 amb uns resultats òptims en tots els aspectes i va donar feina a set-cents operaris. Va aconseguir una protecció aranzelària i va oferir productes de molt alta qualitat que anteriorment s'havien d'importar. Amb tot, la primera guerra carlina va fer que se n'anés en orris l'empresa i la mateixa foneria va ser víctima de les flames el 1835, de tal manera que Bonaplata es traslladaria primer a Madrid per acabar a Sevilla.

La Maquinista Terrestre i Marítima inicià aleshores la seva trajectòria a partir de la casa fundada el 1838, amb el nom de «La Barcelonesa», que després va canviar pel nom de Tous, Ascacíbar y Cía., fins que el 1856 es va unir als tallers creats el 1844 per Valentí Esperó, per acabar prenent el nom de La Maquinista Terrestre i Marítima. Com es desprèn del nom, fabricà tot tipus de màquines de vapor, turbines, calderes, generadors de vapor, etc., i des del 1883 va començar també a fabricar potents locomotores en competència amb altres firmes europees com Parent Schaken, Creusot y Cail, etc. Però no només màquines, sinó també imponents estructures metàl·liques van sortir dels seus tallers per als mercats barcelonins, o els formidables viaductes de ferrocarril per a la resta d'Espanya com el de Redondela (Pontevedra), projectat per l'enginyer Lluís Wirtz (1890); ponts de carretera com el de Saragossa (1887); el de ferro de Logroño, degut a l'enginyer Fermín Manso de Zúñiga; el pont sobre el riu Cinca, a Fraga (Osca), de l'enginyer Joaquim Pano, que va treballar molt per a aquella zona i que fou el responsable del pont sobre el riu Alcandre a Ontiñena (1877); el pont de San Pablo de Burgos (1879); el d'Aranda de Duero (Burgos) i un llarg etcètera.

D'aquesta casa constructora en va sortir, per exemple, el Mercat del Born, al qual per aquelles dates li havia passat al davant el de Sant Antoni, construït entre el 1876 i el 1872, segons projecte d'Antoni Rovira, que ocupava una illa sencera de l'Eixample. El mateix Rovira va ser autor també dels mercats de la Concepció (1887-88), amb unes façanes que tenen un aire d'estació ferroviària, a causa del frontó que remata les seves naus, així com els de la Barceloneta i Sants, que, com el del Born, foren construïts també per la Maquinista Terrestre i Marítima.



ANTONI ROVIRA I TRIAS (1816-89): *Mercat de Sant Antoni* (1872-76). Barcelona. Vista exterior. El mercat de Sant Antoni de Rovira és una de les primeres construccions de Barcelona en què es va utilitzar la tan controvertida arquitectura de ferro. L'avenç tecnològic suposava un avantatge per a aquest tipus d'estructures utilitàries.



JOSEP FONTSERÈ I MESTRE (1829-97); JOSEP MARIA CORNET I MAS: *Mercat del Born* (1873-76). Barcelona. Vista interior. L'estructura de ferro feia possible la construcció de grans naus com aquesta sense necessitat de compartiments amb els mínims punts de suport i amb unes bones obertures de llum. Així, els mercats, estacions de ferrocarril i altres construccions similars gaudien d'amplis espais interiors, ben il·luminats i lliures d'obstacles.

El mercat del Born fou obra conjunta de Fontserè i Mestres, així com de l'enginyer Cornet i Mas (1873-76), amb un plantejament que responia a una fórmula més afí al model de Les Halles de París que al capriciós disseny en forma d'aspa de Sant Antoni, que té certa vinculació formal amb els esquemes panòptics dels prototipus carceraris de l'època. La planta del Born és rectangular de tres naus i una certa disposició en forma de creu superposada, en el punt d'unió de la qual sorgeix un cos elevat octogonal. No es pot entendre el mercat del Born sense tenir presents les illes immediates que l'envolten, resultat interessantíssim d'un projecte de vivendes sobre solucions porticades, com si es tractés d'una versió eclèctica dels Porxos Xifré. El projecte inicial es deu així mateix a Fontserè (1872-74), i van col·laborar en la construcció fins al 1889 altres mestres de cases com Jaume Brossa i Frederic Ferreres.

En vincular el nom de Fontserè al ferro és obligat tornar un altre cop al Parc de la Ciutadella de Barcelona, on el prolífic mestre de cases Josep Fontserè a més de guanyar l'esmentat concurs, va projectar i construir l'Hivernacle i Ombracle en 1883-87, és a dir, abans de la celebració l'Exposició del 1888. Tots dos formaven part, juntament amb el Museu Martorell de Geologia, d'un grup de construccions «científiques» de gran interès. Aquells pavellons, que tenien dimensions molt mesurades, combinaven el ferro amb la fusta i el vidre per tal de

proporcionar l'ombra buscada que protegís les nombroses i variades espècies vegetals al seu interior.

Els avantatges del ferro per cobrir grans obertures es van manifestar igualment a les primeres estacions de ferrocarril, com la de França a Barcelona, amb les seves dues naus paral·leles de triangular coberta tibada que, desapareguda sota l'actual, mostrava a l'exterior un sobri i elemental aspecte de porxo industrial, amb la sinceritat que caracteritzaren les primeres estacions que es van alçar a Europa. Més tard, sentint cert pudor a l'hora d'oferir la despüllada imatge de l'estructura metàl·lica, aquesta es va ocultar darrere d'un edifici de gran elegància, com exemplarment passa a l'estació del Nord de Barcelona, és a dir, l'antiga estació de Saragossa, dita també de Vilanova, una de les més belles estacions que es poden trobar al segle XIX, malgrat l'estat actual. El projecte es degué a Andrés i Puigdollers (1862), que va plantejar en termes molt clars la dicotomia entre el llenguatge de l'arquitectura tradicional i l'expressió industrial de la carena de ferro que protegeix les vies. Una posterior intervenció de Demetri Ribes al començament d'aquest segle va dotar a l'estació del Nord d'una nova façana en la qual es van conjugar equilibradament aquelles dues visions antany dissociades.

Com a colofó d'aquest apartat i resumint allò que en arquitectura representa el pesant braç de les instal·lacions industrials, no tant per la utilització del ferro com per la seva condició fabril, s'ha d'assenyalar la sorprenent personalitat del valencià Rafael Guastavino i Moreno (1842-1908), que compendia el bo i millor del que avui es coneix com a arquitectura industrial en l'àmbit català fins a la seva partença cap als Estats Units el 1881. El testimoni que en queda a Barcelona és la fàbrica de dos pisos encarregada pels germans Batlló. El projecte inicial preveia no solament la instal·lació fabril, feta entre el 1869 i el 1875, alterada després en el seu interior, sinó els habitatges d'operaris entorn d'un immens pati que no va arribar a construir-se. El gran volum de l'edifici, torreat en la seva façana principal, i la bellíssima xemeneia construïda en maó són els elements que apropiarien al sobri llenguatge arquitectònic d'aquest mestre de cases format a l'Escola de Barcelona que, als Estats Units, va arribar a patentar un sistema constructiu que portava el seu nom, i que va intervenir en les construccions més audaces del seu temps a Nord-amèrica.



JOSEP FONTSERÈ I MESTRE (1829-97): *Ombracle del Parc de la Ciutadella* (1883-86). Barcelona. Vista interior. L'interès per la ciència lligat a l'Exposició del 1888 va fer construir edificis com aquest hivernacle o el veí Museu de Geologia, que era el primer museu de Barcelona construït de nova planta, i pensat com a tal. La funcionalitat de la tecnologia del ferro, però, no impedia la utilització de materials més tradicionals com la fusta, i creava espais tan suggerents com aquest.

A l'entorn de l'eclecticisme

Encara que s'hagi repetit molt, no deixa de ser indispensable tornar aquí al conegut text de Lluís Domènech i Montaner «En busca de una arquitectura nacional», aparegut a *La Renaixença* l'any 1878 (any VIII, vol. I), ja que lluny de l'habitual interpretació erròniament catalanista del seu contingut, no és sinó el reivindicatiu manifest de l'eclecticisme fet per un jove arquitecte que havia acabat la carrera feia cinc anys, com a opció lliure del projecte d'arquitectura enfront dels lligams de clàssics i romàntics:

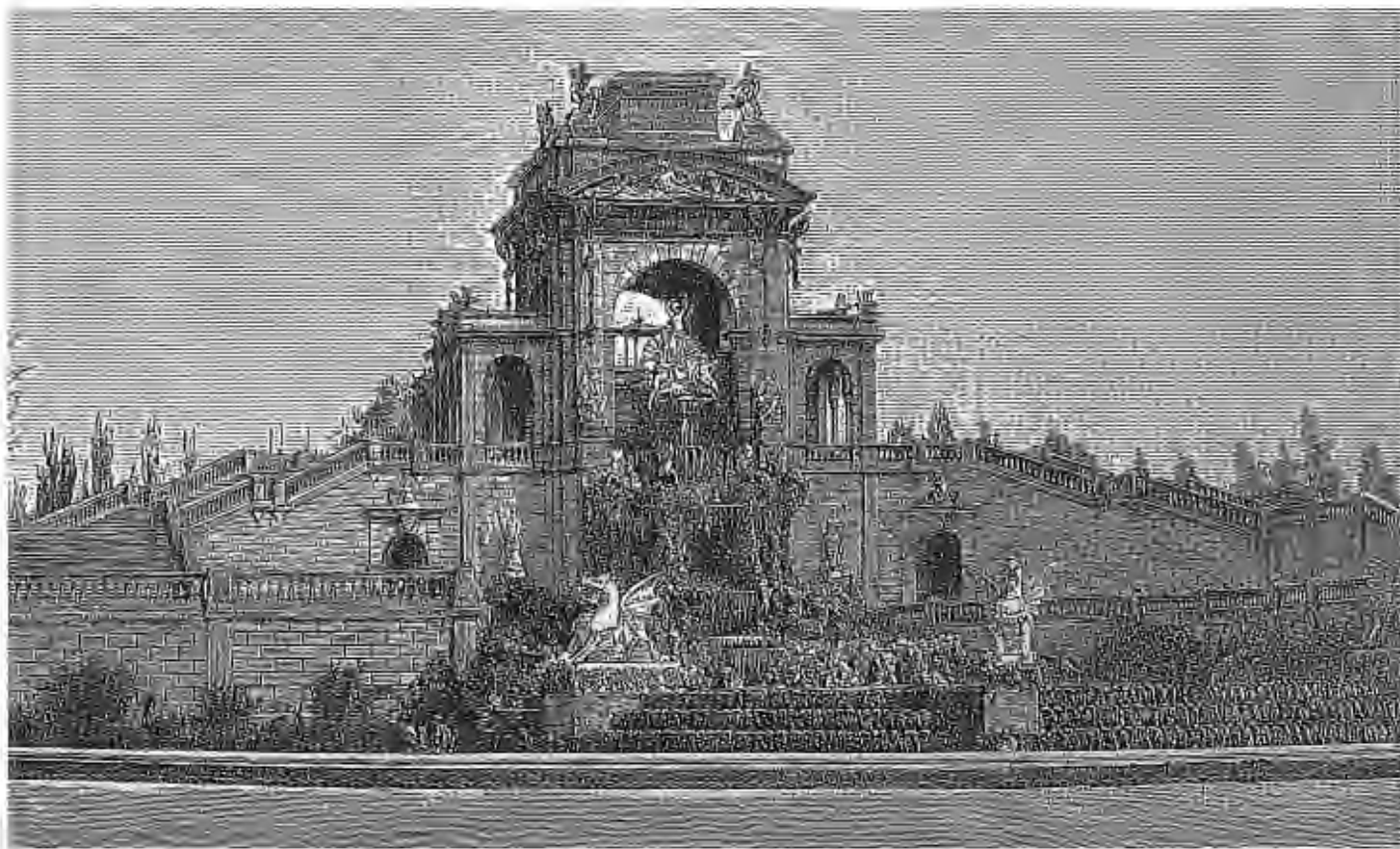
«Admetem los principios que en arquitectura nos ensenyan las edats passadas, que de todas ben guiats necessitem. Subjectem las formas decorativas á la construcció com ho han fet las épocas clássicas; sorprenguem en las arquitecturas orientales lo porque de sa imponent magestat [...]; recordem lo principi de la solidés en las fermas lineas egipcianas; procurem adquirir los tesoros de gust de lo temple grech; estudiem los secrets de la grandiositat de las distribuciones y de la construcció romana, el de la idealisació de la materia en lo temple cristiá y lo sistema de [...] la decoració árabe; aprenem en fí la galanura de dibuix del renaixement [...].

»En una paraula, venerem i estudiem assiduament lo passat, busquem amb ferma convicció lo que avuy devem fer y tinguem fé y valor per durho á cap.

»Se nos dirá potser que aixó es una nova forma d'eclecticisme. Si procurar la práctica de todas las bonas doctrinas [...], es ser eclèctic, [...] si creuer que todas las generaciones nos han deixat alguna cosa bona que apendrer y volerho estudiar y aplicarho es caure en aquesta falta, nos declarem convictes de eclecticisme.»



LLUÍS DOMÈNECH I MONTANER (1850-1923): *Hotel Internacional* (1888). Barcelona. Com demostra aquesta obra, malauradament desapareguda, Domènech i Montaner va ser capaç de crear a la pràctica un llenguatge molt personal basat en l'eclecticisme, com defensava en els seus escrits. Els referents històrics eren presos com a fonament per a la formulació de noves maneres de fer arquitectura.



JOSEP FONTSERÈ I MESTRES (1829-97): *Cascada del Parc de la Ciutadella* (1875-81). Barcelona. El mateix Fontserè es va encarregar de projectar aquesta cascada monumental, a mig camí entre l'escultura i l'arquitectura, que presideix el parc, i en què d'alguna manera es concentra l'essència de l'eclecticisme del moment: l'espectacle i el joc d'aigua de la font barroca es combinen amb la monumentalitat del llenguatge arquitectònic clàssic, i tot plegat s'arrodoneix amb animals fantàstics propis dels bestiaris medievals.

Domènech i Montaner no parlava d'imitar les formes sinó d'aprendre dels seus principis, prenent el millor de cadascuna de les etapes de la història allò que de permanent i substancial hi ha en l'arquitectura, per damunt del temps i de l'espai. La llibertat en la barreja de materials, formes i colors alhora era un element més d'aquell eclecticisme. Així és com el llenguatge arquitectònic de Domènech i Montaner i d'altres arquitectes de la seva mateixa generació adquiriria una extraordinària unitat entre la tècnica, l'estil i l'ornamentació.

Aquests eren els aspectes positius d'aquell eclecticisme, d'aquell historicisme arquitectònic, de tolerant filosofia internacionalista però al mateix temps vinculada amb el passat, marcava aleshores altres àmbits del pensament. Malgrat l'escàndol d'alguns, l'eclecticisme, com recorda Barcia en el seu *Diccionario* (1883) i s'ha assenyalat en un altre lloc, era «una elección hecha con discernimiento y buen gusto». En un moment en què la identificació dels tipus arquitectònics amb un estil històric determinat havia fet fallida. Això representava per a l'arquitecte i l'arquitectura l'atractiu risc d'escollir, de fer vertaderament lliure el procés projectual, posant a prova el seu talent.

Com que no partien de models acadèmics o escolars prefixats, l'arquitecte havia d'inventar ara la seva arquitectura, prenent de la història unes sòlides bases. És per aquest motiu que els grans mestres, ja foren Lluís Domènech i Montaner o Antoni Gaudí, triomfarien i altres es quedarien a mig camí, de la mateixa manera que no van arribar tampoc molts arquitectes d'èpoques anteriors o posteriors.

Quí no entengui així el fascinant món de l'eclecticisme, amb els seus clars obscurs, com els té l'Edat Mitjana, el Renaixement o el segle xx, difícilment podrà copsar el fenomen del Modernisme més enllà de la imatge *Art Nouveau*, o el que posteriorment succeirà amb l'arquitectura contemporània. El Modernisme deu a l'eclecticisme la sang dels seus arquitectes i l'arquitectura contemporània li deu el seu exloent i lliure compromís amb el projecte sobre el tauler de dibuix.

BIBLIOGRAFIA

OBRES GENERALS

- Catàleg del Patrimoni Arquitectònic Històric-Artístic de la Ciutat de Barcelona*, Barcelona, 1987.
- FONTBONA, F.: *Del Neoclassicisme a la Restauració*, vol. VI de *Història de l'art català*, Barcelona, 1983.
- NAVASCUÉS, P.: «La arquitectura del hierro en España durante el siglo XIX», dins *Construcción, arquitectura, urbanismo (CAU)*, Barcelona, 1980.
- NAVASCUÉS, P.: *Arquitectura española, 1808-1914*, vol. XXXV de la col. «Summa Artis», Madrid, 1994.
- NAVASCUÉS, P.; QUESADA, M. J.: *Bajo el signo del romanticismo*, Madrid, 1992.

EL CLASSICISME I L'ACADEMICISME

- ALCOLEA, S.: «El palacio Moja en Barcelona y su arquitecto, Josep Mas», dins *D'art*, 1, Barcelona, 1972.
- ARRANZ, M.: *Mestres d'obres i fusters*, Barcelona, 1991.
- BASSEGODA NONELL, J.: «La familia Renart», dins *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, Barcelona, 1979.
- BASSEGODA NONELL, J.: *El templo romano de Barcelona*, Barcelona, 1974.
- CARRERAS, J.: *La Escuela de Nobles Artes de Barcelona*, Barcelona, 1957.
- FLORENSA, A.: *La antigua Casa de la Ciudad*, 2a edició, Barcelona, 1960.
- MARÈS, F.: *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*, Barcelona, 1957.
- MARTINELL, C.: *La Escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa*, Barcelona, 1951.
- MONTANER, J.M.: *La modernització de l'utillatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, Barcelona, 1990.

EL ROMANTICISME I L'ARQUITECTURA

- ALONSO DE MEDINA, M. A.; CERVERA, B.: *Figueres i l'arquitecte Roca i Bros*, Barcelona, 1980.
- BASSEGODA I AMIGÓ, B.: *El arquitecto Elías Rogent*, Barcelona, 1929.
- BASSEGODA NONELL, J.: *Los maestros de obras de Barcelona*, Barcelona, 1973.
- BASSEGODA NONELL, J.: «El primer arquitecte de l'Acadèmia, Josep Casademunt i Torrents (1804-1868)», dins *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, 1991.
- BERTRAN, M. J.: *El Gran Teatre del Liceu de Barcelona (1837-1930)*, Barcelona, 1931.
- BUQUERAS I BACH, J. M.: «Arquitectura de Tarragona, segles XIX i XX», dins *Butlletí del Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Tarragona*, Tarragona, 1979.
- CIRICI PELLICER, A.: «El edificio de la Universidad de Barcelona», dins *La Universidad de Barcelona. Estudio histórico-artístico*, Barcelona, 1971.
- DDAA: *Elies Rogent i la Universitat de Barcelona*, Barcelona, 1988.
- FLORENSA, A.: «Un arquitecto catalán medievalista: Elías Rogent», dins *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid, 1950.
- HEREU PAYET, P.: *L'arquitectura d'Elies Rogent*, Barcelona, 1986.
- HEREU PAYET, P.: *Vers una arquitectura nacional*, Barcelona, 1987.
- MITJANS, F.: «El gran teatro del Liceo en Barcelona», dins *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid, 1950.
- MOLÍ, M.: «Martín Sureda Deulovol (1822-1890), artífice de la Gerona de la segunda mitad del siglo XIX», dins *Estudios Pro Arte*, Barcelona, 1977.
- MOLÍ, M.: «Historia urbana de la desamortización de Girona: la plaza de la Independencia», dins *Construcción, Arquitectura, Urbanismo (CAU)*, Barcelona, 1975.

- MOLÍ, M.: «Els arquitectes del segle XIX a la província de Girona: Bru Barnoya Xiberta (1809-1888)», dins *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, Gerona, 1974-1975.
- MONTANER, J. M.: *L'Ofici de l'arquitectura*, Barcelona, 1983.
- PARÉS RIGAU, J.: «Gerona 1830-1900. Notas sobre urbanismo y arquitectura», dins *D'Art*, Universidad de Barcelona, 1977.
- PIÉ I NINOT, R.: «Restitució projectual de sis places neoclàssiques catalanes», dins *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, Barcelona, 1981.
- RÀFOLS, J. F.: «Los arquitectos barceloneses de mediados del ochocientos», dins *Cuadernos de Arquitectura*, Barcelona, 1958.
- ROGENT, E.: *Santa Maria de Ripoll. Informe sobre las obras realizadas en la basílica y las fuentes de la restauración*, Barcelona, 1877.
- TARRÚS, J.; COMADIRA, N.: *Guia de l'arquitectura dels segles XIX i XX a la província de Girona*, Barcelona, 1977.

LA CIUTAT, L'ARQUITECTURA I LA INDÚSTRIA

- AGUILAR, I.: «L'arquitectura ferroviària a Catalunya», dins *Trens i Estacions*, Barcelona, 1981.
- ARRANZ, M.; GRAU, R.; LÓPEZ, M.: *El Parc de la Ciutadella. Una visió històrica*, Barcelona, 1984.
- BAREY, A.: «Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista. I i II», dins *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, Barcelona, 1980.
- BASSEGODA NONELL, J.: *Domènech i Montaner*, Barcelona, 1986.
- BASSEGODA NONELL, J.: *El gran Gaudí*, Barcelona, 1989.
- BERGÓS, J.: *Gaudí, l'home i l'obra*, Barcelona, 1954.
- BLETTER, R.: *El arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas, sus obras y dibujos*, Barcelona, 1977.
- BORRÀS, M. L.: *Lluís Domènech i Montaner*, Barcelona, 1970.
- Catàleg: *La obra arquitectónica de Pedro, Joaquín y Buenaventura Bassegoda (1856-1934)*, Barcelona, 1995.
- Catàleg: *Lluís Domènech i Montaner (1850-1923)*, Palma de Mallorca, 1996.
- CERDÀ, I.: *Teoría general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona*, Madrid, 1867 (2 vol.) [Vid. també la ed. de *Teoría de la construcción de las ciudades* (2 vol.) feta per l'Institut Nacional de Administración Pública, Madrid 1992].
- CIRICI PELLICER, A.: «Visión retrospectiva de la arquitectura en hierro», dins *Cuadernos de Arquitectura*, Barcelona, 1963.
- COLLINS, G. R.: *Antoni Gaudí*, Barcelona, 1961.
- Congrés: *Segundo Congreso Nacional de Arquitectos*, Barcelona 1889.
- CORREDOR-MATHEOS, J.; MONTANER, J. M.: *Arquitectura industrial en Cataluña. De 1732 a 1929*, Barcelona, 1984.
- DDAA: *Exposició commemorativa del centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, 1875-76/1975-76*, Barcelona, 1977.
- DDAA: *Escola d'Arquitectura de Barcelona. Documentos y Archivo*, Barcelona, 1981.
- GARRIGA I ROCA, M.: *Memoria descriptiva del anteproyecto de ensanche de la ciudad de Barcelona*, Barcelona, 1958.
- HEREU, P. i altres autors: *Arquitectura i ciutat a l'Exposició Universal de Barcelona, 1888*, Barcelona, 1988.
- MARTINELL, C.: *Gaudí, su vida, su teoría, su obra*, Barcelona 1967.
- MARTORELL, J. M.: «El Café-Restaurante de la Exposición Internacional», dins *Cuadernos de arquitectura*, Barcelona, 1963.
- PANE, R.: *Antonio Gaudí*, Milà, 1964.
- RÀFOLS, J. F.: *Gaudí*, Barcelona, 1929.
- ROSELL I COLOMINA, J.: «Rafael Guastavino i Moreno: enginy en l'arquitectura del segle XIX», en *Ciència i tècnica als Països Catalans*, Barcelona, 1995.
- TARRAGÓ, S.: «La posible Barcelona de Cerdà», dins *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, Barcelona, 1974.
- TARRAGÓ, S.: «Algunas tipologías de la ciudad industrial», dins *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, Barcelona, 1974.
- TARRAGÓ, S.; SORIA, A.: *Ildefonso Cerdà (1815-1876)*, Barcelona, 1976.
- TORII, T.: *El mundo enigmático de Gaudí. Cómo creó Gaudí su arquitectura*, Madrid, 1983 (2 vol.).